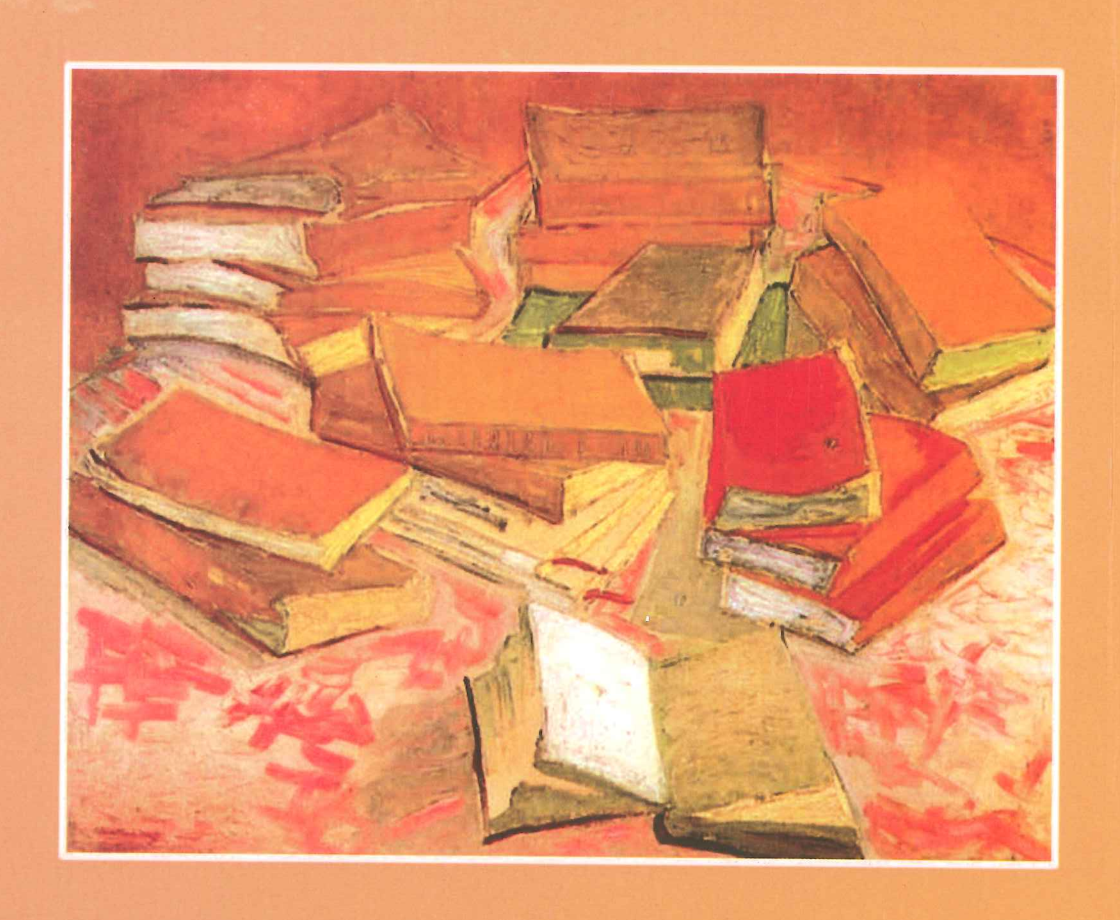
استجابة القارئ

دراسات في السرد العربي



فهد حسين

استجابــة القــارئ

دراسات في السرد العربي

عنوان الكتاب: استجابة القارئ
الكاتب: الدكتور فهد حسين - ناقد من البحرين
لوحة الغلاف: للفنان العالمي فان جوخ
الطبعة : الأولى 2019 م
رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 618/د.ع /2019
رقم الناشر الدولي : 978-99958-0-303-2
عدد الصفحات : 201

First Edition 2019
L.D 618/د.ع/2019
ISBN 978-99958-0-303-2
No. of Pages : 201



وزارة شؤون الإعلام
Ministry of
Information Affairs

إدارة وسائل الإعلام المطبعة الحكومية
Media Administration - Government Printing Press

Tel: (+973) 17871788 : هاتف

Fax: (+973) 17689066 : فاكس

Kingdom of Bahrain مملكة البحرين

E-mail: gpp@iaa.gov.bh :البريد الالكتروني

فهد حسين

استجابة القارئ

دراسات في السرد العربي

2019



الفهرس



الإهداء

إلى الماهرين الذين تركوا لنا في نهاية النفق تلالاً من الضوء والحلم لا تخطئها القلوب المدربة على الصبر: قاسم حداد .. خلف أحمد خلف .. أمين صالح.

فهد



المقدمة

تركت الحضارة اليونانية للإنسانية الفلسفة والأدب، وتركت الحضارة الرومانية تشريعًا ونظامًا، وأعطت الحضارة الهندية العلوم والطب والفلك، وتميزت بتعدد الديانات، كما أعطت الحضارة الفارسية بعضًا من العلوم في الاقتصاد والسياسة، أما الحضارة العربية التي تأثرت بهذه الحضارات، فضلا عن تشربها معارف وعلوم الحضارات التي كانت ما بين النهرين وفي بلاد الشام ومصر، حيث أسهمت كلها في إبراز الحضارة العربية، وما تحمله من معرفة وأدب وتشريع ديني وأفرزت الثقافة التي نتكئ عليها نحن في عصرنا هذا.

ومهام كتبت من الدراسات والبحوث، وقدمت في المؤتمرات والملتقيات، أو تلك التي يراد عبرها الحصول على المؤهلات العلمية الأكاديمية حول الحضارات والآداب والثقافة الإنسانية، فإن الحاجة تبقى ماسة إلى المزيد من هذه الدراسات، فلا يمكن استمرار المنجز الإبداعي أو الثقافي في مكان ما، وزمان ما من دون حركة نقدية مختلفة الجوانب والاتجاهات، وكلما علا شأن هذا الإبداع والكتابات الثقافية، برز النقد، وعلا شأن المنجز الثقافي والأدبي والفكري، ولكن كلما خفت أو اضمحل أو انحسر دور النقد نجد الضعف يدب في جسد أي نص، لذلك حينما نقرأ نحاول أن ننقد، وليس هناك نقد من دون معرفة، ولا معرفة من دون تملك، والقراءة الناقدة ليست موقفًا ضديًا، ولا صدودًا عن جهل، بل هي فعل تطور واختلاف، بل لا يكفي القول على المبدع أو الكاتب أن يكتب وكفى، فهذا قول فيه اجحاف، أي لكي يعلو شأن ما يكتب لابد من المعرفة بأهمية هذه الكتابة مع طرح

موضوعاتها، أو في فنيتها وجماليتها؛ لأن النقد مهما كانت مداخله، ونظرياته، ومناهجه، فالناقد من خلال كل هذا يحاول جاهدًا أن يقف على الجماليات والفنيات والمضامين والدلالات واللغة والرؤية والأبنية والتطلعات والعلاقة بين هذا النص والنصوص الأخرى في سياق التناص والمقاربات والمقارنات التي تكشف بعد التأثير والتأثر من الآخر وإلى الآخر.

مما لا شك فيه إن الدخول إلى عالم النقد لأي عمل إنساني، أدبيًا كان أم ثقافيًا فهو مغامرة يقوم بها الناقد سواء أكانت مغامرة محاطة بالنظريات ومسيجة بالمناهج النقدية وما لديه من تجربة ودربة في مجال النقد والتحليل والتفسير والتأويل، أم كانت هذه المغامرة خالية من كل هذا أو بعضه، فإن المغامرة في حد ذاتها تتغير مداخلها وهواجسها وعلاقتها بالنص بين الحين والآخر، وهذا إشارة إلى طبيعة القارئ ونوعيته، وعملية القراءة تجاه النص المقروء المتعلقة بالخبرة والمعرفة والتجربة.

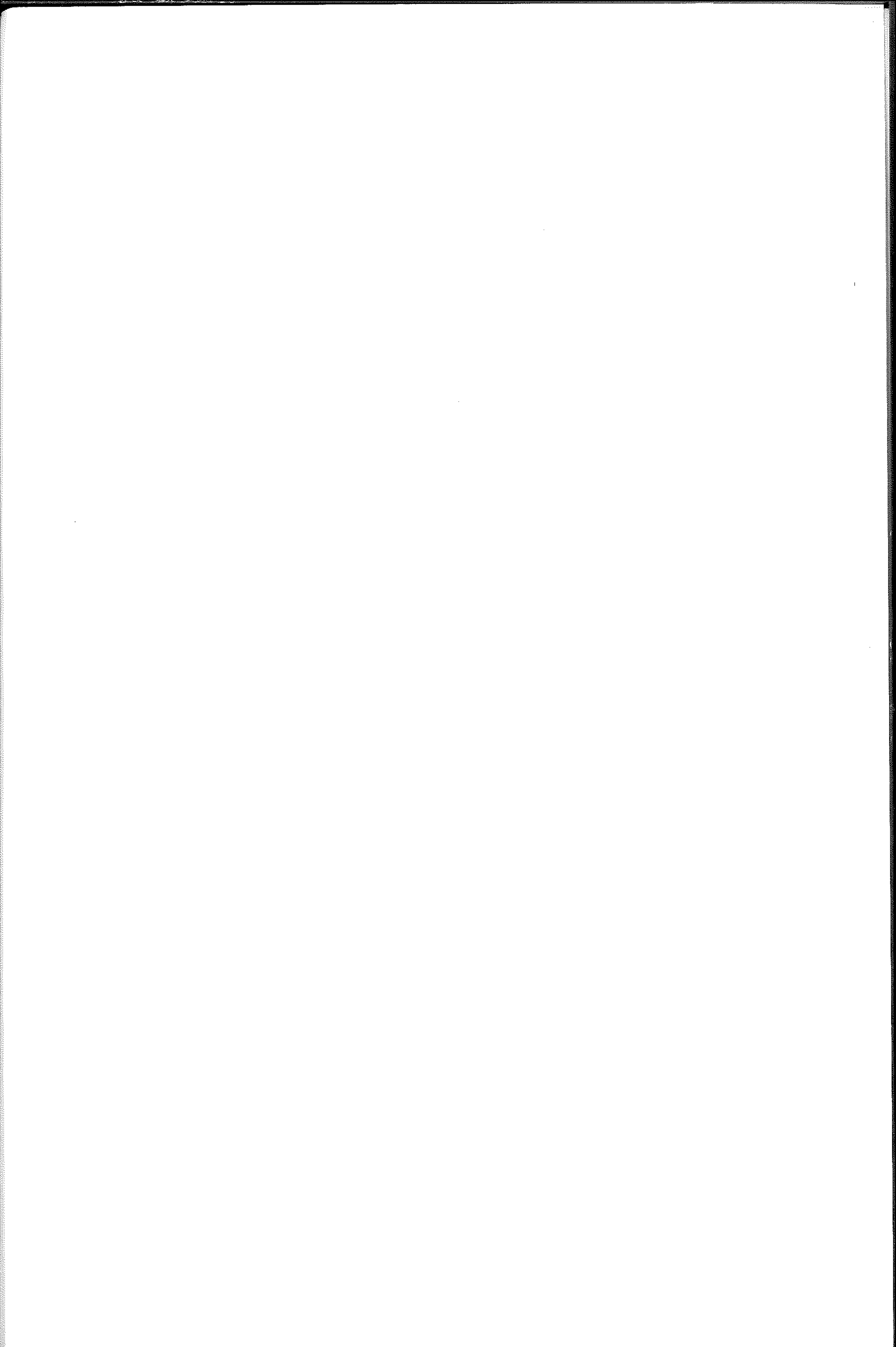
وعليه فإن هذا الكتاب يضم بين دفتيه خمس دراسات قدمت في ملتقيات ثقافية ونقدية مختلفة المكان والزمان، بين البحرين والشارقة ومصر والمغرب، وهي: القراءة واستجابة القارئ، التي تتحدث عن بعض المفاهيم والمصطلحات ذات العلاقة بالقراءة والقارئ والخطاب، وأهمية كل هذا في الحراك الثقافي لدى الكاتب والقارئ معًا، أما الدراسة الثانية فهي في الكتابة الروائية، ودورها في بناء الجسور بين النص والقارئ، وأهمية الرواية في عالمنا اليوم، وبخاصة بعد هذا الكم من الأعمال والاستسهال في الكتابة عمومًا، والإبداعية بشكل خاص، وتأتي الثالثة التي في الأصل ورقتان عن القصة القصيرة والرواية، حاولت الجمع بينهما تحت عنوان السرد التفاعلي، مشيرًا إلى بعض

المصطلحات، وطبيعة الكتابة الورقية والرقمية معًا، والفروق البارزة بينهما، وأهمية كل منهما في عالم الكتابة والقراءة الورقية والإلكترونية، أما الدراسة الرابعة فعنوانها: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، مناقشًا فيها ما استوعبته الرواية في فضائها السردي من بعض المظاهر المجتمعية في عالمنا العربي، وبالأخص توظيف التطرف والإرهاب والشعوذة والسحر، وزيارة المقامات، وتأتي الدراسة الخامسة والأخيرة قراءة لأحد كتب الباحث المغربي البروفيسور عبدالفتاح كيليطو، وهو: العين والإبرة محاورًا ومناقشًا ما تناوله الكتاب من حكايات ألف ليلة وليلة.

وقد تمت بعض الإضافات والتعديلات على هذه الدراسات، وليعذرني القارئ في أية اخفاقات أو أي قصور، متمنيًا له التوفيق في نسج علاقة ثقافية وأدبية مع هذا الكتاب.



القراءة واستجابة القارئ



القراءة واستجابة القارئ

حينما نتحدث عن القراءة فإننا نتحدث عن الكتابة والنص والكاتب والقارئ واللغة والخطاب، لما لهذه السلطات من دور في إيجاد العلاقة بين جميع الصيغ التي تتمثل في نهاية المطاف بين صيغة الفرد والجمع، بين الكتابة والقراءة، بين المرسل والمرسل إليه، بين المادة المقروءة نفسها، لذلك لم تعد العلاقة بين القارئ والمقروء محصورة على التلقي والاطلاع، حيث ذهبت الدراسات الحديثة النقدية والثقافية إلى أعمق من ذلك لما لها من ضرورة في تعميق الحالة الثقافية والنقدية والذوقية لما يُقرأ، ورغبة الوصول إلى نتيجة تتناسب والعمق الثقافي، بمعنى آخر لو قُدم عمل ما إلى مجموعة من القراء من دون كتابة اسم كاتب هذا النص، ستتفاوت كثيرًا نتائج العلاقة مع النص بحسب التلقي والتفاعل والرؤية، ولكن حين تعرف هذه المجموعة كاتب النص، فالحساسية النقدية والمعرفية ستكون مختلفة، إذ تتفاوت وجهات النظر تجاه النص وفقًا لمعرفة هذا القارئ أو ذاك للكاتب، وطبيعة هذه المعرفة، وربما لا تكون الرؤية حول النص منطلقة من معرفة الكاتب، بمعنى التباين والاختلاف في الرؤية حاضرة حين قراءة أي نص.

وهنا يأتي السؤال: هل القراءة هي الوصول إلى الحالة الذهنية المرتبطة بالنص الذي يشكل هنا استجابة سلبية أي الذهاب إلى مقاصد الكاتب، أم القراءة هنا الذهاب إلى مقاصد البنى اللغوية والسيميائية بدلاً من الوقوف على المقاصد الذاتية التي هي في الأصل عند الكاتب كما يشير دو سو سير؟ وأي كانت هذه الأسئلة فعلى كل من له علاقة بالثقافة والمعرفة أن يعي دوره مستقبلا فيما يتعلق بالمعطيات الثقافية في الحراك المجتمعي عامة والأدبي بشكل خاص، وهذا يأخذنا إلى التعليم، حيث

ملاحظة ما يجري في المجتمع من تغييرات وتحوّلات وتطوّرات تتعلق بالمؤسسة التعليمية وكيفية التمييز بين هذه المؤسسة وتلك، كما ينبغي التمييز في طبيعة المناخ الثقافي السائد في الزمان والمكان المحددين، لما لهذا الأمر من أهمية في النظر إلى طبيعة نظام الفكر الراهن الذي يتعاطى مع حالة المجتمع زمنيا ومكانيا، ومن ثم انعكاس ذلك على القارئ العادي، أو النموذجي أو المثقف تجاه ما يقرأه ويتلقاه.

لذلك علينا أن نقف على بعض المفاهيم تجاه القراءة والنص والقارئ والخطاب، العلاقة بين كل من القراءة والكتابة، وأين يكمن دور الناقد؟ هل بتاريخ تجاوب الكاتب لحالة ما أو قضية ما؟ أم بالتأثير المحتمل للنص بعد كتابته؟ أي أين يكمن دوره، هل داخل النص أم خارجه؟ أم بين هذا وذاك؟ وقبل كل هذا نقف على مفهوم اللغة التي تحمل الأفكار، وتنقل المفاهيم، وتبني جسور التواصل الاجتماعي، وتحرك الحالة الثقافية والفكرية، وتشحذ النفوس بالتخييل.

وبما أن اللغة أداة تواصل، ومخزن الثقافة، وطعام الحضارة، ومرآة لتعكس حالة المجتمع وأفراده ومتطلباته، فهي أداة للتعبير عن الحاجات والمكنونات والتطلعات، سواء أكانت هذه اللغة مقروءة كما هي العادة والمتعارف بين القراء والكتاب والمثقفين، أم اللغة المسموعة، أو ما يطلق عليها باللغة الشفاهية التي تعتبر من اللغات المهمة في نسج العلاقة بين المتلقي والنص المنقول إليه، وتخلق جوًا من الألفة الاجتماعية والثقافية، وقد ترجم الخليفة عمر بن عبدالعزيز ذلك بقوله: « والله إني لأشتري المحادثة من عبيدالله بن عتبة بن مسعود بألف دينار من بيت مال المسلمين »[1] مما يدل على أهمية النص وصاحب النص،

1- صالح بن رمضان، بين أحلام التأثر وواقع مؤسسة الكتابة في النثر القديم، مجلة جذور، مج10، ج22، ديسمبر 2005.

وهذا ليس بغريب في التراث العربي فهناك الحكايات والقصص التي رويت حول أهمية النص والاستماع إليه من جهة، والتحاور والتحدث حوله مع الآخرين من جهة أخرى.

وما تلك المجالس الثقافية والأدبية التي كانت منتشرة آنذاك في العديد من المدن العربية والعواصم قديمًا وحديثًا، وفي قصور الأمراء ورجالات الدولة والفكر والثقافة والأدب، وتلك اللقاءات بين الأدباء والشعراء والنقاد والفلاسفة والعلماء الذين يترددون على هذه الأمكنة، والحوارات الدائرة بينهم هي دليل هذه الأهمية التي باتت نسبتها ضئيلة في عصرنا قياسًا بما كان وقتذاك، بحكم التوجه السريع نحو القراءة السريعة من الشبكة العنكبوتية التي نستقبل نصوصها سريعًا، وبالعودة إلى اللغة، وسلطتها يتمثل لنا ما أشار إليه رولان بارت حين تحدث عن اللغة بقوله: « حينما أعبر بواسطة اللغة، أنا مرغم على أن أضع نفسي كفاعل قبل أن أعبر عن الفعل »[1].

النص والخطاب

عندما نقرأ قد لا نفكر للوهلة الأولى منهجية كتابة ما نقرأه، ومكوّناته، ولكن بمجرد الإبحار في عوالم المقروء تتكشف لنا منهجية الكتابة، والعلاقة داخل هذا النص المكتوب في ضوء تكوينه وبنائه بالمفردات والجمل والعبارات؛ لان النص عادة له وظيفة تكمن كما يرى زو لكيفسلي في « علاقة النص بالنظام اللغوي، وعلاقته بنظام الجنس الأدبي، وعلاقته بقائله، وبمتلقيه »[2]. أما النص فهو مبنى جاهز، ويكمن بين تكوينه المعماري وتركيبه الهندسي شكلاً وموضوعًا، بهذا فالنص حدث لفظي كلامي يحمل بين طياته وظائف معينة.

1- محمد مريني، **القراءة والسلطة**، مجلة البيان الكويتية، رابطة أدباء والكويت، الكويت، عدد466، مايو2009، ص6.

2- حسين خمري، **نظرية النص**، ص68.

ويمكن أن نتساءل ما هو النص؟ هل هو تلك الرموز اللغوية؟ ليعني أن النص ملفوظ عبر النطق واللسان. هل النص هو ما تنقرئ فيه الكتابة، وتنكتب فيه القراءة؟ أي أن النص ليس ملفوظًا لغويًا فحسب، بل هو المنطوق والمسموع والمقروء، هو اللوحة الفنية، هو المنظر الطبيعي، هو كل ما يمكن بناؤه والانسجام بين أجزائه لما للنص من تفاعل مع النمط الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو الفني أو غير ذلك من علائق المجتمع والثقافة بشكل عام.

وفي سياق المقارنة بين النص والخطاب، فالخطاب: وحدة تواصلية بلاغية يكون ناتجًا عن مخاطب ومخاطب آخر، أي يتطلب الخطاب متحدثًا ومستمعًا، كما أن الخطاب يأخذ دلالة الحوار والتأمل؛ لأنه نشاط تواصلي يتأسس على اللغة المنطوقة، أي في صورة التواصل اللساني الشفوي المعتمد على الجانب التركيبي، كما أنه يرتبط بلحظة إنتاجه، يعني المباشرة في التواصل والتلقي، أما النص فيتصف بالديمومة والاستمرارية؛ لأنه مكتوب، ويتطلب متلقيًا غائبًا، ويتأسس بالبناء الملحوظ، لذلك فهو نشاط تواصلي يتأسس على اللغة المكتوبة، وعلى الرغم من التباين بينهما فهناك من لا يفرق بين الاثنين.

وفي هذا الإطار يوضح ميشل فوكو سلطة الخطاب الذي يعني عمليات التنظيم الداخلية بقوله: أن هناك ثلاثة أنواع من الإجراءات التي تتقاطع لتشكل حدود الخطاب، وهي: الموضوع، والطقوس الخاصة بكل ظرف حيث لا يمكن الحديث عن كل شيء في كل الظروف، والامتياز الممنوح للذات المتكلمة، إذ لا أحد يمكن له أن يتحدث كل شيء[1].

1- انظر: محمد مريني، **القراءة والسلطة**، مجلة البيان الكويتية، رابطة أدباء والكويت، الكويت، عدد466، مايو2009، ص7.

الكاتب والكتابة

مرت الكتابة بمراحل متعددة وهي تنسج علاقاتها الثقافية والتواصلية مع القارئ الذي فرضت عليه تطوير أدوات فهمه، وتفكيك طبيعة الثقافة بحسب كل مرحلة تاريخية، وتحوّلاتها الاجتماعية والفكرية، وفي ضوء الأنماط المتعاطية معها، ومن أجل المحافظة على هذا التواصل مع الثقافة شرع الإنسان منذ القدم إلى التدوين والحفظ للإرث الإنساني من الضياع، فسجل تاريخه وحضارته وثقافته، بل حتى يومياته العادية وغير العادية، ولكن هذا الحاجة فرضت على الإنسان ثم الكاتب وقتذاك أن يفكر في طريقة تضمن له ما يحفظ تاريخه سواء في سياق طبيعة الكتابة وطرائقها ونوعها، أم في الأدوات المستخدمة التي كانت متوافرة آنذاك، وبعد المحاولات المتكررة بدأت الكتابة تمر بمراحل تكاد تصل إلى خمس، حتى وصلت لنا كما نراها اليوم، حيث عرف الإنسان **المرحلة الأولى** من خلال (الرسم الكلي للشيء).

ثم جاءت **المرحلة الثانية** والتي أصبح فهم المكتوب من خلال أخذ جزء من هذا الكل ليكون رمزًا لما يريد حفظه أو تخزينه في حافظة التراث الإنساني، وهاتان المرحلتان برزتا بشكل واضح وجلي في الحضارات البابلية والفرعونية والفينيقية، ثم **المرحلة الثالثة** التي صغر فيها الجزء ليكون رمزًا صوتيًا وبخاصة بعد تعدد الأصوات وتحريك اللسان، وفي هذه المرحلة برز الرمز المقطعي، وبالتداخل بين الرمز المرسوم والرمز الصوتي برزت **المرحلة الرابعة** التي تحددت فيهما ملامح الكتابة الصوتية الرمزية كأن نكتب حرفًا ونعني به كائنًا أو شيئًا ما.

وهذا ما تعلمناه فيما بعد في مدارسنا حيث التعليم من الجزء إلى الكل، وهكذا كانت عملية تعليم القراءة والكتابة، بدءًا بالحرف ووصولاً إلى الجملة والعبارة مرورًا بالكلمة، مثل: بَ / بِ / بُ / بطة، وهنا يمكن أن نطلق عليها بالقراءة التجميعية، ثم دخلنا في **المرحلة الخامسة** التي كشفت عن تطوّر المجتمعات تعليميًا وثقافيًا واجتماعيًا، وكذلك تطوّرها في طبيعة العلاقة مع الكتابة نفسها، فأصبح تعليم القراءة والكتابة من الكل إلى الجزء، أي النظر إلى الأشياء في صورتها الكلية، ثم تجزئة هذه الصورة حتى الوصول إلى الحرف، ثم أصغر صوت وهي الحركة، أي قراءة تفكيكية وليست تجميعية، فكلمة (كتاب) تفكك إلى (ك ت ا ب).

ومع تطوّر سيرورة الكتابة، كان الخط ونوعه وطبيعة رسمه ملازمًا لها، ويتطوّر في ظل تطوّر لغة الكتابة، فظهر الخط المسماري، والخط الفينيقي، وتشير الموسوعة الحرة **ويكيبيديا** إلى أن آراء الباحثين تعددت حول الأصل الذي اشتق منه الخط العربي، ولكن في المجمل تتمحور حول مصدرين أساسيين أُشتق منهما الخط العربي، الأول، وقد تبناه مؤرخو العرب، ويقول بأن الخط العربي مشتق من الخط المسند، وعرف منه أربعة أنواع من الخطوط، هي: الخط الصَّفْوِي نسبة إلى منطقة صفا، والخط الثمودي نسبة إلى ثمود، وهي منطقة سكان الحِجْر، والخط اللحياني نسبة إلى لحيان، والخط السبئي أو الحميري الذي وصل من منطقة اليمن إلى الحيرة، ثم إلى الأنبار، ثم الحجاز. أما الرأي الثاني، فقد تبناه المؤرخون الأوروبيون، ويقول: إن الخط العربي مشتق من الخط الآرامي، وليس من الخط المسند، وتولد من الخط الفينيقي الخط الآرامي، ومنه تولد الهندي بأنواعه، والفارسي القديم، والعبري، والمربع التدمري، والسرياني، والنبطي. كما أشاروا

إلى أن الخط العربي قسمان، كوفي مأخوذ من السرياني، وخط النسخ المأخوذ من النبطي.

ولكن ما نراه الآن من خطوط وتؤكد جمالية اللغة العربية، حيث تفنن المبدعون ليرسموا خطوطًا تشكل هذه الجمالية في الكتابة، وليست رمزًا لشيء ما كما كان، مثل: خط النسخ، خط الرقعة، الخط الكوفي، خط الثلث، الخط الفارسي، الخط الديواني، وغيرها من الخطوط، إذ بها برزت مدارس الخط العربي في بعض الدول العربية والإسلامية، بل بات عدد كبير من هؤلاء الخطاطين معروفين ومشهورين عالميًا، أما ونحن في هذا العصر ومع التسطيح والتمرد غير الواعي على اللغة أصبح كل شيء يشيء بالصدمة الثقافية والمعرفية، فدخلت الأرقام على الحروف، وكوّن الشباب لغة خاصة به للكتابة، وإن كانت الحرية له فإن الوعي بخطورة هذا التداخل سيكون ذا أضرار جمة في المستقبل الذي نحن الآن نتحسسه من خلال ضعفه في الكتابة والقراءة والتحليل الواعي لمجريات الأمور، وبعدما انصب جل اهتمامه في الحياة العامة السريعة والبسيطة التي لا تفرض عليه تفكيرًا عميقًا للأمور، وما حدث في العقدين الأخيرين من هذا القرن نجد الكثير من الكتابات الشبابية في السرد والشعر تتراوح بين السطحية والمتوسطة والجيدة.

ومهما كانت نوعية القراءة، وعمقها المنهجي والمعرفي، فإن المكان والزمان عنصران مهمان في تعدد القراءة، وتعدد التحليلات والتأويلات والوصول إلى طرح أسئلة أخرى غير التي طرحت من قبل، وبالأخص أن الجانب النفسي والعلاقة بين النص والقارئ تختلف بين الحين والآخر بحكم الظرف الذي يعيشه القارئ، فنحن نقرأ نصوصًا وكتبًا، ولكن حينما نبدأ بالقراءة النقدية فإننا ندخل إلى عالم النص بأدواتنا المعرفية والجمالية والنقدية، وهناك من يهتم بتأويل هذا

النص أو ذاك، ولا يكتفي بالتفسير والتحليل، ولكن أي نص الذي يتطلب الأدوات؟

وعلى الرغم من طموحنا أن تكون نصوص كتابنا ومبدعينا الشباب، وحتى بعض أصحاب التجربة والخبرة ذات مستويات عالية فنيًا وجماليًا، فإن هذه الطموحات تصطدم بالمنتج نفسه، فالكاتب الشاب لم يفكر في هندسة النص وبنائه معماريًا وهندسيًا، بقدر ما يقوم بالبناء معتقدًا أن الذي يكتبه هو عمل جميل ورائع، وسيتلقاه القارئ فرحًا مسرورًا من دون أن يضع الكاتب **الشاب أو الشابة** نصب العين ذلك الاهتمام بالأساسات والقواعد النحوية والإملائية واللغوية والأسلوبية، وهو ما ينطبق فعلاً على تلك المقارنة بين البيوت المخصصة للبيع والتجارة عند بعض من يمارس هذا العمل التجاري، وبين البيوت التي تبنى للعيش فيها والاستقرار، أي هناك « نصوص تتوق إلى قارئ جديد، وأخرى تسعى إلى الاكتفاء برغبات القراء العاديين، فالنص الجديد لا يبوح لقارئه بما كان على هذا الأخير أن يطلبه، والكاتب المجدد لا يكتب لجمهور عصره كي يفوز برضاه، وإنما يكتب ليخلق جمهورًا »[1]، وقد أشار سعيد يقطين إلى هذا الأمر بأن « النص وحدة مجردة لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصلي، وفي إطار هذه العلاقة يتم الربط بين النص كإعادة بناء نظري مجرد، وبين سياقه المتوالي كما يتجلى من خلال الخطاب »[2].

من هنا فكلما كان العمل النقدي المبني على أسس منهجية، فإنه يكون ناهضًا بالدور الفعلي الموكل إليه في سياق التباينات والتجاذبات الثقافية والاجتماعية في أي مجتمع، ويقوم هذا العمل النقدي بتولي

1- فانسون جوف، **القراءة**؛ تر: محمد آيت ونصر الدين شكير، ص7.

2- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، ص16.

المهام التي يفرضها دوره في محيط العمل نفسه، إذ لا يمكن أن يكون الناقد أو الفعل النقدي بصبغة حداثية وطليعية إلا إذا كان واعيا للتمييز والتفريق بين المكوّنات ذات المسحة المزيفة والمسحة الأصيلة، بل ويسعى إلى استشراف الأفكار التي تقوم بتهديد استشراء هذا الزيف والفساد والابتدال، وفي الوقت ذاته يسهم الفعل النقدي في إتاحة المجال لتأصيل الجديد الذي يعطي القارئ والمثقف فضاءً من التجريب والمشاركة من أجل رعاية المنتج واستثارة الإبداع.

ولا ينبغي على الكاتب أن يكتب نصوصه وفق ما يفكر فيه، وفي سياق الحياة الاجتماعية والواقع المعيش فحسب، بل على الكاتب عامة، وصاحب التجربة الإبداعية والفنية والجمالية والذوقية، وصاحب الخبرة والمعرفة والثقافة بشكل خاص التطلع في الكتابة إلى جمهور يرغب في وجوده، أي جمهور جديد، وليس لجمهور يقف طابورًا طويلاً ينتظر إمهار توقيعه على كتاب أو نص أنتجه في غضون أيام أو بعضة أشهر، وفيه من الإسفاف ما يجعلك متسائلاً حول وضعية المشهد الثقافي بعد ذلك إذا كان هذا منجزه؟

وعلى هذا فإن مفهوم القراءة لم يكن جامدًا وثابتًا، بل تطوّر بحكم الزمن والتغيرات الثقافية والتحوّلات تجاه المكتوب، ودور القارئ، وقد ساند هذا التطوّر بعض الظروف الموضوعية المتمثلة في حاجتنا إلى القراءة، وحالة المجتمع المتغيرة التي تتطلب فهمًا مختلفًا لحياتنا وظروفنا المختلفة، الأمر الذي يدعو إلى الوعي بما ينبغي قراءته وترجمته واقعًا وحياة حقيقة ومتخيلاً، فضلاً عن التطوّرات التي طرأت على المجتمعات الإنسانية كالثورة المعلوماتية، والانفجار المعرفي والتكنولوجي، وانتشار منصات التواصل الاجتماعي.

القـراءة

القراءة في أبسط دلالاتها هي مهارة من مهارات اللغة، أي مهارة **إدراكية**، تتطلب إدراك العلاقة بين الرمز اللغوي المكتوب أو المسموع، وهي مهارة **عقلية** تسعى إلى تفسير الرموز اللغوية وتحليلها وتفكيكها، وهي مهارة **استنتاجية** حين تصل بالرمز نفسه إلى استنتاج لدلالاته، وهي مهارة **تفاعلية تأملية** حين يحاول القارئ إعطاء تأويلات لتلك الرموز، ومعانيها، ودلالاتها، فتزيده إدراكًا وتفاعلاً وانفتاحًا وتعاطيًا، فهي الكل لهذه المهارات دون انفصال، بمعنى أن القارئ أو المتلقي يبدأ في القراءة أو تلقى النص بالتركيز على المقروء أو المسموع، والانتهاء بالوصول إلى المعنى الذي يضيف إلى القارئ خبرة وتجربة، مما يؤكد أن « القراءة هي محاولة فهم المحتوى والتعرف على المضمون، وكشف المغزى الكامن في النص »[1].

ولكن حين ننظر إلى رأي جورج جادمير تجاه القراءة، نراه يشير إلى « أنه لا توجد قراءة صحيحة ونهائية ما دام الأفق متغيرًا، وغير مغلق كالثقافة التي تنتجه »[2]، أي أن القراءة أيًا كان نوعها أو ملامحها أو علاماتها أو ما تبطنه من دلالات تأويلية يستنتجها القارئ، فهي معايشة مباشرة وكاملة للنص سواء بوعي من القارئ أم من دون وعي، ومن هذا المنطلق تحضر القراءة الاستنساخية حينًا والترقيعية حينًا آخر، أو التشخيصية حينًا ثالثًا، أو تبرز القراءة التي لا تتمكن من كشف بواطن النص والوصول إلى دلالاته التي يمكن أن يستخلصها القارئ وفقًا لما

1- لمياء باغشن، **نظريات قراءة النص**، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج10، عدد39، 2001، ص113.

2- عبدالكريم درويش، **فاعلية القارئ في إنتاج النص – المرايا اللامتناهية**، مجلة الكرمل الفصلية، رام الله، فلسطين، عدد64، صيف2000، ص208.

يتمتع بـه مـن قـدرات، أو لعدم القـدرة فتبقـى الـدلالات والإيحـاءات مختبئـة بيـن جـدار اللغـة ونسيج المعنـى.

مـن هنـا تأتـي إشـكالية التأويـل فـي محيـط القـراءة التـي تكـون هـي فـي حـد ذاتهـا إشـكالية أخـرى حيـن لا يتمكـن القـارئ مـن كشـف الـدلالات والمحاولـة إلـى معرفـة المغـزى الممكـن علـى الأقـل مـن وجهـة نظـر القـارئ نفسـه، وهـذا يأخذنـا إلـى معادلـة مهمـة تتمثـل فـي أن القـراءة لا تبـدأ مـن فـراغ، وإنمـا تبـدأ مـن طـرح أسئلة محوريـة تبحـث عـن إجابـات، وهـي عمليـة فاعلـة ومنتجـة فـي وقـت واحـد، وتمـارس فعل التحـوّل لنشـاط ثقافـي ومعرفـي، وطالمـا القـراءة تمثـل المعرفـة، فهـي نـص مولـود للقـراء بصريًـا، وبائـن للقـراء ذهنيًـا، أي أن القـراءة تجعـل التأويـل **ظاهـرة** تجـاه تعـدد قـراءة النـص، و يتبايـن التأويـل للنـص الواحـد كلمـا تقـدم النشـاط النقـدي والتنظيـري فـي مجـال الدراسـات الأدبيـة اللسـانية واللغويـة والدلالية والأسـلوبية والسـيميائية وغيرهـا.

وعلـى الرغـم مـن أهميـة كل مـن كاتـب النـص والقـارئ، فالنـص الأدبـي لا يمكـن اختزالـه فيمـا يريـده الكاتـب منـه، وطرحـه عبـر اللغـة، ولا يمكـن اختزالـه أيضًـا فـي ذاتيـة القـارئ، وفهمـه للنـص، فتعـدد القـراءات تكـون بتعـدد الأزمنـة وتعـدد القـراء، لذلـك فالنـص يقـع بيـن فهـم الكاتـب، وفهـم القـارئ ليتكـون مـن خـلال فهـم آخـر مستبطن بذاتـه، فــ « فـي كل كائـن معـروف كائـن غريـب، ولابـد أن ينفـذ الكائـن الغريـب إلـى مألـوف الخطـاب، فيستقـر فيـه فيألفه »[1].

وهنـاك معضلـة قـد لا تكـون خادمـة للنـص جماليًـا، وهـي وعـي القـارئ حيـن يكـون بسـيطًا وسـطحيًا، وقليـل الخبـرة والمـران والتجربـة

1- عبدالعزيز بن عرفة، الدال والاستدلال، ص17.

حيث الانطباعية الصادرة من ذاته هي التي تحكم على النص وتفسره وتؤوله من دون إدراكات مختلفة تكشف جمالية النص نفسه في ضوء مرجعيات ونظريات وثقافة واسعة لدى القارئ. وفي الوقت نفسه هناك قراء وبعض النقاد يذهبون بعيدًا خارج النص، ليطرحوا بعض القضايا والحالات والتلميحات التي لا تمت إلى النص نقديًا بشيء مما يختفي النص تدريجيًا عن أعين القارئ أو الناقد، إذ العلاقة بين القراءة والمتلقي، هي علاقة تتمظهر فيها علامات من التقصي والتأويل عبر علاقة القارئ بالنص، ومن خلال مجموعة من السياقات الاجتماعية أو السياسية أو التاريخية أو العاطفية أو غيرها.

وهناك الكثير من أعد القراءة تواصلاً مع الآخر، أو هي كتابة مسموعة على قراءة مكتوبة، أو هي اللقاء المتبادل بين نص مكتوب ونص مسموع، إذن فالقراءة عالم يفتح لك ذراعه فتدخل، دون أن يطلب منك الخروج، وبهذا فالقراءة لا تقل أهمية عن الكتابة في وجودها، ومدى تفاعلها داخل المجتمع، وفي الوقت نفسه فالقراءة مهما تعددت وتنوعت وتباين مكانها وزمانها، فهي حالة إجرائية لما هو مكتوب، ولا تخرج عن كونها نشاطًا ثقافيًا ومعرفيًا وذوقيًا يتمظهر في النص الذي ينتظر القارئ ليدخلا معًا في علاقة تواصلية مسيجة بوعي القارئ، ولغة النص، وتراكيبه المتعددة، إذ كلنا نقوم بقراءة العديد من النصوص الأدبية وغير الأدبية، ولكن متى يتحقق فعلاً، بأن القارئ قد قرأ نصًا؟ يتحقق ذلك حينما يبني نصًا آخر على النص الأصلي في إطار الرؤية الناتجة من حوارية الاثنين، أو مخاطبتهما، أو مساءلتهما.

أما إذا تعامل القارئ مع النص تعاملاً عاديًا يمرّ عليه مرور الكرام، فإن النص يشعر بغربة التواصل والتعامل لما يعتقد أن إجحافًا بحقه قد وقع عليه قبل أن يقع على كاتبه، لذلك حين يقوم القارئ

بعمليـة القـراءة فهـو يحـاول أن يجـد حالـة مـن التـوازن بينـه وبيـن النـص والكاتـب – سـواء كان يعرفـه أم لا يعرفـه – ليس فـي بـؤر النـص ودلالاتـه التـي أوجدهـا الكاتـب، ولا فـي تلـك الـدوال التـي يسـتنطقها القـارئ، ولا فـي رغبـة النـص بكشـف معانيـه، وإنمـا بنسـج علاقـة ثقافيـة جماليـة فـي طبيعـة التنـاص والتلاقـي بيـن هـذه العناصـر المهمـة التـي تفـرز جماليـات قـد تكـون مختلفـة عـن بعضهـا البعـض، وبخاصـة أن النـص حينمـا يكـون عميقًـا فـي ثقافتـه ولغتـه وطـرح أسـئلته، وهـذا يعنـي أننـا حيـن نقـرأ تحضـر مكوّنـات تتمثـل فـي مجموعـة مـن الفضـاءات كطبيعـة النـص وكيميائيتـه، وحضـور الصـور الذهنيـة والمتخيلـة، وعلاقـة هـذا بالمرجـع الـذي تعمـد نصـه القيـام ببعـض الانزياحـات اللغويـة والدلاليـة.

وهنـا يمكننـا أن نتسـاءل: هـل القـراءة فعـل أو نشـاط يحمـل صفـة التعقيـد؟ إذا فعـلاً هـي بهـذه الصفـة فللقـراءة أبعـاد متعـددة ومختلفـة حتـى تشـكل هـذا التعقيـد، بمعنـى آخـر، تحتـاج القـراءة إلـى حاسـة بصريـة، وحالـة فسـيولوجية، أي القـراءة هنـا تتطلـب بعـدًا بصريًـا، وبعـدًا دماغيًـا، كمـا تتطلـب بعـدًا معرفيًـا مـن أجـل معرفـة الرمـوز والـدلالات بغيـة الفهـم والاسـتدلال، وكذلـك بعـدًا عاطفيًـا أو وجدانيًـا لمـا للقـراءة مـن جانـب انفعالـي وذوقـي وجمالـي وتخييلـي، ثـم أن القـراءة بحاجـة إلـى مـن يمارسـها التدريـب علـى بيـان الحجـج والبراهيـن كلمـا فسّـر أو حلّـل أو أوّل، لمـا للنـص مـن بعـد رمـزي، وهـذا يقودنـا إلـى عالـم النظريـات المعنـي بالقـراءة والنقـد والسـياقات المختلفـة ثقافيـة كانـت أم أدبيـة أم سيسـيولوجيا أم فلسـفية وغيرهـا.

وقـد بيّـن جـاك دريـدا القـراءة بقولـه: « القـراءة التـي تحفزهـا روح الاختـلاف تختلـف عـن منطـق التناقـض ومنطـق النفـي، فهـي لا تنفـي لتؤكـد، أو تناقـض لتثبـت، وهـي لا تفتـأ تهـدم مـا أقامتـه، وتفكـك مـا بنتـه،

فخطابها دومًا ينحل، وباستمرار يفقد تماسكه، تكسر قيودها لتفلت من عقالها، هي أي القراءة النص ونقيضه، هي مركزه وهامشه، فالقراءة نشاط وفعل وصيرورة لا تنتهي »[1].

وحينما نتحدث عن القراءة بوصفه فعلاً يقوم به شخص ما، فهذا يعني التأمل في القراءة من عدة زوايا، هي: القراءة في حد ذاتها، ومدى فاعليتها، ومستوياتها، ونتائجها، وهنا نعود بالقراءة إلى تاريخ مضى حيث مرت القراءة وهي تبني علاقتها بالنص نقديًا بمراحل، فكان ينظر إلى النص بحكم علاقته بالمؤلف، فيدور الفهم، والقراءة النقدية للنص وفق معرفة الناقد للمؤلف، وما يحيط به من جوانب اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية وغيرها، لذلك نحن لا نقرأ النص، وإنما نقرأ كاتب النص من خلال الملامح الموجودة في النص، وربطها بالمؤلف نفسه.

لقد تطوّرت الدراسات النقدية والقراءات البحثية تجاه النص لتتمحور حول النص، وعوالمه المختلفة عبر البنية اللغوية، وهنا تكون القراءة متجهة إلى لغة النص، والبحث عن الدال والمدلول، وهو ما طرحه المنهج البنيوي، ونظرية دو سوسير، كما ظهرت نظرية التناص التي ذهبت بالقارئ إلى نصوص أخرى يستحضرها بغية معرفة التلاقي بين النصوص، والتعالق بينها، وهنا يتم الوقوف على النص وفقًا للسياقات اللغوية والأسلوبية والتركيبية، وأحيانًا الإحصائية، ولكن أين الجماليات التي ينبغي أن يلاحظها القارئ بين ثنايا الكلمات والجمل والعبارات، هنا يكمن السؤال.

ومع مرور الوقت وتطوّر النقد والتجريب بدأ النظر إلى النص

---

1 - عبدالعزيز بن عرفة، **الدال والاستدلال**، ص18.

من خلال دور القارئ، ومدى فهمه له الذي يستدعي أن يكون على قدر من الوعي الثقافي والنقدي والجمالي حينما يبني علاقته بالنص، ففي العام 1968 كتب رولان بارت مقالة يدعو فيها إلى موت المؤلف، والهدف من ذلك هو النظر إلى النص وتحليله ليس من خلاله الكاتب، وما يحيط به من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك من سياقات التاريخ أو الواقع المعيش، وليس إلى النص من خلال بنيته اللغوية، ولكن النظر إليه عبر القارئ الذي ينبغي أن يكون قارئًا حصيفًا يحاكي النص، ويسعى إلى استنطاقه والوصول إلى دلالات من خلال خبرته ووعيه ومعرفته الثقافية والفنية والجمالية.

أما أمبرتو إيكو فيقول: أن النص آلة كسولة، لذلك هناك نص الكاتب وهو نص معطى، جاء جاهزًا مقدمًا للآخر وهو القارئ، وهناك نص القارئ الذي يتم إنتاجه وفقًا لنص الكاتب بعد تلقيه وقراءته وتفكيكه وتحليله ليقوم ببناء نص آخر، وهنا يأتي دور قراءة القارئ، بمعنى إذا اعتبرنا النص قيمة، والقارئ وحدة مزودة بالكفاءات والقدرات، إذن لم نهتم بدراسة القراءة والوقوف عليها، ومعرفة أنواعها وظروفها؟ هل هي دراسة لقدرات القارئ؟ أو هي دراسة النص وفق هذه القدرات؟ أو هي التفاعل بين الاثنين؛ القارئ والنص؟ أو هي العلاقة بالعمل الأدبي المتصل بالممارسات الثقافية؟ أو بالنماذج الأيديولوجية؟ أو بالثوابت التحليلية النفسية؟[1]

القارئ

كلما تقدمت العلوم، وحضرت بشكل قار في المجتمع الإنساني، باتت علاقتها بالقارئ علاقة تفاعلية، وقد حاول المنظرون المهتمون بفاعلية كل من القراءة والقارئ بيان هذه العلاقة وفقًا لطبيعة القارئ،

---

1 - انظر: فانسون جوف، القراءة، ص8.

وعلاقته بالمقروء في ظل السياقات المكانية والزمانية والثقافية والسيكولوجية التي تبرز في أثناء القراءة، أو حين الاستعداد لها، أي أن « القارئ وارث النص الشرعي الذي يفسره، وبتعبير أدق يشكله في وعيه على هواه »[1].

وتبعًا لهذا القارئ أفرز لنا النقد والتنظير عددًا من القراء، ومدى اهتمامهم بالنص، مثل: القارئ **الحقيقي** الذي تتكشف ملامحه الثقافية والتعاطي مع النص في ظل ردود أفعاله تجاه النص لما يحاول جاهدًا لإيجاد آلية لاستنطاق النص نفسه، والقارئ **المفترض** الذي ربما يتوقعه الكاتب والاعتقاد بأنه أي القارئ يرى ما هو معروض عليه في النص، والقارئ **المثالي** الذي يسعى إلى محاولة كشف تلك الكثافة الموجودة في النص والخاصة بالمعاني المحتملة من جهة والمشفرة من جهة ثانية، كما هناك القارئ **المعاصر والقارئ المتميز**.

وهذا ما يؤكد أن القراءة والكتابة صنوان، لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض، فالنص كمادة خام بحاجة إلى من يقوم بإعدادها كتابة، ثم تنتظر هذه الكتابة القارئ الذي يتلقاها، ومثال على هذا حكايات ألف ليلة وليلة التي كانت مدونة في الأصل على الرقعة الشفاهية التي تسمع ولا تقرأ، في مساحة النص الشفاهي، وعلى الرغم أن لها متلقيًا، فإن تدوين هذه الحكايات بعد أن تحوّلت من حكايات شفاهية إلى حكايات مكتوبة، أصبح لها متلقون آخرون غير المتلقين الذين كانوا يعتمدون على الشفاهية، مما فرضت هذه الحكايات على الدرس النقدي والتأويلي عبر الدراسات البحثية والأكاديمية، بل نسجت عليها العديد من الأعمال الإبداعية شعرًا وسردًا ومسرحًا ودراما وسينما، وذهبت

1 - عبدالكريم درويش، **فاعلية القارئ في إنتاج النص – المرايا اللامتناهية**، مجلة الكرمل الفصلية، رام الله، فلسطين، عدد64، صيف2000، ص207.

إلـى أبعـد مـن ذلـك حيـن وظفهـا الفنـان التشـكيلي فـي عملـه الفنـي.

والقـارئ مهمـا كانـت إمكاناتـه فـي التلقـي، وقدرتـه علـى التحليـل والتفسير والتأويـل، يظـل هنـاك قـارئ يسـعى إلـى قطـع أجزاء مـن النـص هنـا وهنـاك، كمـا يضـع أجزاء لهذا النـص أو لمـا قطعـه مـن أجـل الحصـول علـى انسـجام يؤكـد علـى مـا يقوم بـه حيث يطـوّع هـذا القطـع ليؤول الـذي اقترحـه أو فرضـه علـى النـص، وهنـا تبـرز القـراءة **الترقيعيـة**.

وفـي الوقـت نفسـه فـإن فولفغانـغ آيـزر يشـير فـي كتابـه **فعل القـراءة** لعـدة أنـواع مـن القـراء جـاء ذكرهـا أنفًـا، كمـا طـرح عـدد مـن المنظريـن أنواعـاً مـن القـراء أيضًـا، فالقـارئ **الأعلـى** عنـد مخائيـل ريفاتيـر: هـو مصطلـح جمعـي لقـراء متباينيـن، ولهـم كفـاءات مختلفـة، والـذي يؤسـس وجـود واقـع أسـلوبي، وأداة اسـتطلاع تسـتعمل لاكتشـاف كثافـة المعنـى الكامـن فـي النـص، وهنـاك القـارئ **المخبـر** عنـد فيـش: إذ يهتـم فيـش بتأثيـرات النـص علـى القـارئ الـذي يهتـم بمعالجـة النـص، ويكـون هـذا القـارئ المخبـر شـخصًا متكلمًـا كفـؤًا باللغـة التـي يبنـى بهـا النـص، ومتمكنًـا مـن المعرفـة الدلاليـة كتلـك التـي يسـتحضرها المسـتمع الناضـج عنـد مهمـة الفهـم والمعرفـة والاحتمـالات، وهنـاك القـارئ **المقصـود** عنـد فرجينيـا وولـف: وتعنـي بذلـك إعـادة بنـاء فكـرة القـارئ الـذي يقصـده الكاتـب، فربمـا يكـون هـو القـارئ **المؤمثـل**، وكأن القـارئ هنـا قاطنًـا تخييليًـا فـي النـص.

أمـا القـارئ **التخييلي** فـي النـص: فيكـون عـن طريـق مجموعـة واسـعة مـن الإشـارات المختلفـة، فهـو غيـر مسـتقل عـن المنظـورات النصيـة الأخـرى، مثـل: الـراوي – الشـخوص – الحبكـة .... ، والقـارئ **الضمنـي**: هـو بنيـة نصيـة تتوقـع حضـور متلـق دون أن تحـدده بالضـرورة، وتعيّـن مفهوم القـارئ الضمنـي شبكة البنيـات التـي تسـتدعي تجاوبًـا يلـزم القـارئ

فهم النص[1]، وهو الذي يتمظهر في تلك البنية الماثلة في العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، بل في إعلان رولان بارت موت المؤلف إشارة إلى أن النص بات في كنف القارئ الذي تحوّل من قارئ عادي إلى قارئ منتج لنص آخر وفقًا للنص الأصلي أو قارئ ينتج نصًا تبعًا لما قرأه في النص الأصلي.

ولو أخذنا مسحًا سريعًا لعدد من الكتب التي تناولت القراءة، فإننا سنجد حضور القارئ حضورًا كبيرًا وإن اختلفت تسمياته وتوصيفاته، وكيفية استجابته للمقروء، لذلك أشار صبحي حديدي في دراسة له لأنواع القارئ، والتي استمدها من بعض المنظرين، ومن تلك الثقافة التي يحملها في ذاكرته، ولكي يؤكد ما ذهب إليه في مفهوم القارئ، وتعدد القراءة طبق هذه الأنواع على نص **حجر طائر** للكاتب الفلسطيني محمود الريماوي، ولأهمية ما طرحه على الرغم من طوال النص المقتبس، فإن هذه الأهمية هي التي تقتضي الاتيان بذكر هذه الأنواع، وهي:

1. القارئ **الفعلي**، فهو الذات الفردية القارئة التي تمارس فعل القراءة في صورته الأعم، وهو القارئ الذي تتجه إليه الأبحاث الميدانية المتناولة لعلم اجتماع القراءة.
2. القارئ **النص**، وهو الذي يركز على ما تتابعه عيناه على الورق، ويسعى ما أمكن إلى استبعاد السياقات الخارجية على النص.
3. القارئ **المدرب**، وهذا تعبير للعالم الألسني نعوم تشومسكي إذ يراد منه القارئ القادر على استخراج معنى النص، وإدراك

1- انظر: فولفغانغ أيزر، **فعل القراءة – نظرية جمالية التجارب في الأدب**، ص20-30.

علاقاتــه الداخليــة الدلاليــة والصرفيــة والبلاغيــة، وهــو قــارئ قياســي فــي تحليلــه.

4. القــارئ **المثالــي**، وهـو معد لفك ألغاز النصـوص، وعدتـه تتـراوح بيــن المعرفــة الواســعة، والقــدرة علــى التــذوق، والخبــرة الطويلــة فــي اســتراتيجيات القــراءة.

5. القــارئ **المضمــر**، وهــو القــارئ الافتراضــي الــذي يضمــره الكاتــب وقــد جــاء ذكــره من قبــل.

6. القــارئ **العليــم**، وهــو الــذي يملــك النضــج الكافــي لاســتيعاب لغــة النــص، والمعرفــة الكافيــة بأعــراف التــراث الأدبــي الــذي ينتمــي إليــه النــص، والقــدرة علــى صياغــة الأحـكام وإطلاقهـا علــى مختلف المســتويات.

7. القــارئ **الأنموذجــي**، وهــو مــن ابتــداع أمبرتــو إيكــو، الــذي يــرى القــارئ الــذي ينتظــره المؤلــف، ومــدى تخيلــه لــردود أفعالــه التأويلية عنــد كتابــة النــص.

8. القــارئ **المعــارض**، وهــو الــذي يكــون فــي ضميــر المؤلــف فــي أثنــاء ســيرورة التأليــف.

9. القــارئ **المقــاوم**، وهـو مكمـل للقــارئ العليـم، حيـث يمــارس مقاومـة ضــد هيمنــة الأعــراف الســائدة التــي تحــدد أنمــاط التعامــل مــع الأثــر الفنــي.

10. القــارئ **الأعظــم**، وهـو مصطلــح نحتــه ميكائيــل ريفاتيــر، ويعنــي بــه القــارئ الــذي جمــع فيــه خصــال القــارئ المــدرب، والمثالــي، والمضمــر، والأنموذجــي(1).

---

1 - انظــر: صبحــي حديــدي، **مــا هــي القــراءة؟ مــن هــو القــارئ؟ وكيــف التعاقــد علــى المعنــى**، مجلــة الكرمــل الفصليــة، رام الله، فلســطين، عــدد63، ربيــع 2000، ص133-136.

يمكن قراءة النص وفق نظريات ومناهج مختلفة ومتنوعة، ولكن لا تكون القراءة منصبة في محيط التسطيح، وإنما تحاول تفعيل نظرية جمالية التلقي التي نادى بها هانز روبرت ياوس، أو بنظرية القارئ الضمني التي نادى بها آيزر، أو بالمنهج السيميائي الذي نادى به أمبرتو إيكو، أو من خلال الدراسات السيمولوجية التي نادى بها فيليب هامون، أو من خلال ما يطرحه ميشيل بيكار من دور القارئ **الواقعي**، أو من خلال الدراسات الثقافية أو عبر التأويل، وهذا ما أكده بلوفيد بالقول: « الظاهرة اللغوية هي سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات، فن تفاعل القارئ مع النص كان قد اقترن بعملية التأويل اقتران عملية القراءة بالكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال الفعل الملزم لها »[1].

ويمكننا إجراء تجربة بسيطة تتمحور حول إعطاء كتاب واحد ذي موضوع واحد لثلاثة أو أربعة أو أي عدد من القراء ليقوموا بقراءته، إذ من المؤكد سنجد من يقرأ بتأمل وجد ووعي وإدراك في اللغة والدلالات، وهناك من يقرأ لمعرفة طبيعة الحالات الموجودة في سياقاتها النفسية والعاطفية، وربما آخر يقرأ الكتاب فتظهر عليه علامات الفرح والسعادة، وهناك من لا يكترث بموضوع الكتاب، فلا يعنيه ما يطرحه، وهكذا نجد استجابة القراء إلى نص الكتاب مختلفًا ومتباينًا ومتنوعًا، كما تبرز القراءة واستجابة القارئ أيضًا في إطار المكان والزمان والحالة النفسية.

وفي هذا الإطار تكمن أهمية القراءة، ودور القارئ تجاه النص المقروء، كما تتكشف علامات مهمة عند القارئ من ناحية المستويات التي تفرزه إن كانت ثقافية أم اجتماعية أم عاطفية، وقدرته على هذه

---

1 - لمياء باغشن، **نظريات قراءة النص**، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج10، عدد39، 2001، ص112.

الاستجابة من ناحية، وتفسير النص أو تحليله أو تأويله من ناحية أخرى، بل تلك القدرة التي يمتلكها القارئ لملء الفراغات المتروكة من قبل المؤلف بين أسطر النص، لغوية كانت أم أسلوبية أم ثقافية أم تاريخية .... إلخ، وهنا أعود بالذاكرة إلى التجربة التي أقدمت عليها أسرة الأدباء والكتاب في البحرين في النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي، حيث كانت تعقد حلقات نقاشية، وجلسات حوارية ونقدية لبعض النصوص الإبداعية الشعرية والقصصية، ويشارك في الكتابة عن النص الواحد أكثر من ثلاثة كتّاب، وجاءت استجابة هؤلاء الكتاب الثلاثة أو الأربعة، وكذلك مداخلات الحضور والمتلقين متباينة ومختلفة تمامًا، ونتج عن هذه التجربة إصدار كتاب بعنوان **النص في غابة التأويل**[1]، أي أن كل استجابة تختلف كليًا عن الاستجابة الأخرى تجاه النص.

وهذا يعني أنه لا يمكن قراءة أي نص بعيدًا عن تمحور القارئ والنص وفق سياق منهجي معين، وفحص متأنٍ من أجل الوصول إلى دلالات عبر التأويل والتحليل والمقاربات المختلفة، لهذا « فالقراءة ليست مجرد البحث عن المعاني في النصوص، بل هي البحث عن أنحاء التأثير الذي تتركه النصوص فينا، إذ يمكنها أن تغضبنا أو تخيفنا أو تغرينا. فتأثير الكتابة يتجاوز مجرد فهمنا لها »[2]، بل يذهب صبحي حديدي إلى أن تلقي النص أو قراءته لا تتوقف عند النص المكتوب في كتاب أو جريدة أو مجلة دورية، وإنما إلى أكثر من ذلك، فالقراءة انتقلت من اللغة المكتوبة إلى قراءة اللوحة، والمنحوتة الفنية،

1- أصدرت أسرة الأدباء والكتاب في البحرين هذه التجربة في كتاب بعنوان: **نص في غابة التأويل** عام 1999، وشارك فيه كل من: جعفر حسن، عبدالله جناحي، كريم رضي، فهد حسين.

2- فانسون جوف، **القراءة**، ص10.

والمقطوعة الموسيقية، وقراءة الملامح، والأقوال، والأحداث، والنوايا، وحتى قراءة الكف، فضلاً عن ذلك التباين في الحساسيات الثقافية والفكرية والجمالية والميول التأويلية، وعلاقة التلقي والقراءة بالجنسوية بين الذكر والأنثى، بالإضافة إلى المكان الجغرافي والزمن، فضلاً عن العمر الزمني والعمر العقلي كما يرون ذلك علماء النفس، ولا يمكن الاستغناء عن معرفة التجربة القرائية والتحصيل العلمي والدراسي[1].

وهو ما يعني أن العلاقة بين القارئ والنص هي علاقة ديناميكية متواصلة وفي تحاور مستمر وفق ما يظهره النص من تمثلات ووفق ما يبرزه القارئ من خبرة وتجربة ودربة ودراية، من هنا « فالقراءة والكتابة شفرات رمزية يتم اكتسابها عن طريق التعليم الثقافي، مما تتشكل عند القارئ وبحسب الأجهزة والنظم الموجودة في المخ إلى مناطق دقيقة تتعلق باللغة والكلام والفهم والتلقي، وهي: الجهاز التركيبي المعني بالقواعد اللغوية، والجهاز الدلالي المختص بمعاني الكلمات المفردة، والجهاز الصوتي المختص بنطق الألفاظ التي تكوّن النصوص والرسائل، وكذلك الجهاز العروضي الذي يغير التنغيمات المصاحبة لنطق الكلام »[2].

الأثر الثقافي من القراءة

عندما نؤمن بأهمية التغيير، وعدم الثبات أو الاغلاق لأفق القراءة، فإن التفسير والتحليل والتأويل مهمات قائمة تجاه هذا النص أو ذاك بحسب النظرية التي يعتمدها هذا القارئ في أفق الثقافة والوعي الذي يجعل النص مفتوحًا، وفي سياقات مختلفة، فأي نص مهما كان نوعه، فإن تلقيه من قبل القارئ تحدده معطيات الزمن والتاريخ والحالة

1- انظر: صبحي حديدي، **ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى**، مجلة الكرمل الفصلية، رام الله، فلسطين، عدد63، ربيع 2000، ص128.

2- كرستين تمبل، **المخ البشري- مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك**، ص85.

الثقافية، من هنا حين قراءة أي نص مكتوب، ومهما توجهت بؤرة النظر إلى الكاتب أو النص أو القارئ لفهم النص أو استنطاقه، فإن الهدف من القراءة الوصول إلى تلك الثيمات والدلالات التي بنت النص وكوّنته وشيّدته بغية الفهم والاستيعاب لطبيعة هذا النوع من الكتابة من جهة، ومدى أهميتها من جهة أخرى في تكوين النص إبداعيًا وثقافيًا وفنيًا وجماليًا، ومن جهة ثالثة مدى الأثر الذي سيقع على القارئ وسلوكه وحياته مباشرة، أو من خلال تداخل الأثر مع بعض التأثيرات الأخرى، على الرغم من أن درجة التباين والأهمية تختلف تبعًا لحالة التبئير ذاتها.

وهنا تكمن أهمية التحليل للنص المقروء في ظل الخبرة الأدبية أو المعرفية للقارئ ومحاولاته الدائمة للكشف عن تلك العلاقات التي ربما تربط القارئ بالنص، ومدى تلك التحليلات الساقطة على العمل الإبداعي أو الثقافي أو الفكري أو أي نص آخر، لهذا فإن أي نص مقروء من قبل القارئ الواعي المتأمل لطبيعة هذا النص، فإنه يحاول البحث عن تلك السمات الفنية أو الجمالية أو الفلسفية أو الفكرية تبعًا لنوع القارئ، وما يحمله من ثقافة وفكر، ووفق الموقف التاريخي، وربما الاجتماعي في سياق تلك التجربة التي تميّز هذا القارئ أو ذاك، فضلاً عن العلاقة التي تبنى بينه وبين النص، وهذا يعتمد على درجة العلاقة، وتأثير كل منهما على الآخر باعتبار النص طرفًا آخر، مقابل القارئ بوصفه طرفًا أيضًا.

ولا خلاف في أن للقراءة دورًا فاعلاً في تنمية الإدراك والوعي الثقافي والمعرفي لدى أفراد المجتمعات، وانتشالهم من قاع التخلف والجهل والتردي الاجتماعي إلى عتبات من النور والحلم والجمال والوعي، حيث القراءة تسهم في بلورة النضج الفكري، ورفع الذائقة

الشخصية والجماعية، كما تسعى إلى بناء الشخصية في سياقات صيغ التعامل مع الآخر، والوضع العام، وفي منظومة النظام الاجتماعي، فمجتمع لا يقرأ فهو مجتمع ميت، ومجتمع يقرأ يعني مجتمع ينمو ولديه قدرة على التحديات والصعاب.

إن للقراءة أهمية ثقافية في المساهمة، وتشجيع الفرد نحو الذهاب نحو الماضي لأجل الوقوف على التراث والتاريخ والحضارة ومعرفة تلك الحياة، وكيفية عيش الحاضر والانغماس في ثقافته، والتعامل مع معارفه، ومواكبة تحدياته، كما تدعوه القراءة لقراءة المستقبل، وكيفية استشرافه، لذلك لابد من الاهتمام بالقراءة الورقية، والإلكترونية المقروءة والمسموعة والمرئية، الأمر الذي يبين أن « أي فكر أو أثر إبداعي لا يكتسي دلالته الحقيقية إلا عند اندماجه في نسق الحياة أو السلوك، وليس شرطًا أن يكون سلوك الكاتب، بل ربما يكون سلوك الفئة الاجتماعية التي لا ينتمي إليها الكاتب نفسه »[1].

كل متعلم يمكنه أن يخط بعض السطور بكلمات وجمل، وقد تكون هذه ذات دلالة أو ذات معنى أو تتصف بالإيحاءات، وقد تكون عكس ذلك تماما، ولكن المبدع الذي تمرّس على الكتابة، وبات يعرف كيف يصوغ جمله وعباراته، وكيف يتناول موضوعاته، وكيف يطرح قضاياه وفق فكر ورؤية وتطلع، فإن هذا يؤكد « العلاقة الجدلية والإشكالية التي تحكم العلاقة بين الكاتب كمنتج للنص، والنص كرؤية لأنفسنا وللواقع، والقارئ كمشارك ومتلق للنص »[2].

ولكن حين نقرأ النص الإبداعي عامة، فإنه ينتظم وفق وظائف

1- محمد نديم خشفة، **تأصيل النص ـ المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان**، ص10.

2 - رفيعة الطالعي، **الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج**، ص170.

متعددة معينة ليأخذ ميزة الرمزية، ويحاول القارئ التعرف إليها في ضوء السياقات التي وضعها الكاتب في النص على اعتبار أن النص نفسه أصبح في جسد مغلف بالدلالات الثقافية والاجتماعية أفقيًا عبر الانزياحات التي أوجدها الكاتب، وعموديًا من خلال بنى النص، وآلية الطرح والمناقشة، حيث النظر إلى النص من قبل القارئ يخضع إلى عدة أبعاد منفردة أو مجتمعة، مثل: البعد النفسي، التاريخي، التأويلي، السيميائي، الأيديولوجي، الاجتماعي ... إلخ.

ولو وقفنا متأملين في الحالة الثقافية والقرائية في المجتمع العربي عامة ومجتمعنا البحريني بشكل خاص، ودرسنا طبيعة القراءة، ونوعيتها والقارئ، فإن تراكمًا من الأسئلة ستحضر أمامنا، وبالتحديد في نوعية القراءة إن كانت تتصف بالسلبية التي لا تعطي القارئ زادًا معرفيًا بقدر ما تسد جوعه المعرفي سواء هضم هذا الزاد أم وقف لسد الحاجة فقط، وربما نجد عكس هذا تمامًا، وهو ذلك القارئ الحصيف الذي يمارس فعل القراءة منطلقًا من موقف إشكالي لما يقرأه، بمعنى لا يتم التسليم بالمقروء إلا بعد فحص واختبار ثقافي ومعرفي، وربما أيديولوجي لهذا النص أو ذاك، ونقول أيضًا أنه كلما ضعف التوجه نحو القراءة أهملت الثقافة، وهذا ربما يلاحظ في مجتمعاتنا العربية على الأقل والتراجع من قبل أفراد المجتمعات، ويعود هذا إلى مجموعة من الأسباب تتمثل في:

1. عدم جدية العديد من البرامج المتلفزة والإعلام المختلف في تقديم ما يشجع الفرد على القراءة والاطلاع.
2. ابتعاد الشريحة المثقفة بعض الشيء عن المشهد الثقافي العام مما أدى إلى تقلص الدور المعني بثقافة المجتمع.

3. تقلص دور بعض الأسر تجاه الأبناء، والاكتفاء بالتوجيه العام من دون الاهتمام بتوجيههم نحو القراءة، والاطلاع المتقن.

4. حصر دور التعليم في تعليم الطلبة بالحلقات الأولى مبادئ القراءة عبر الحروف والكلمات، وعدم التحفيز الفعلي نحو القراءة الواعية الناقدة.

5. الاتجاه السريع نحو انتشار الثقافة الاستهلاكية، وثقافة السوق المسطحة.

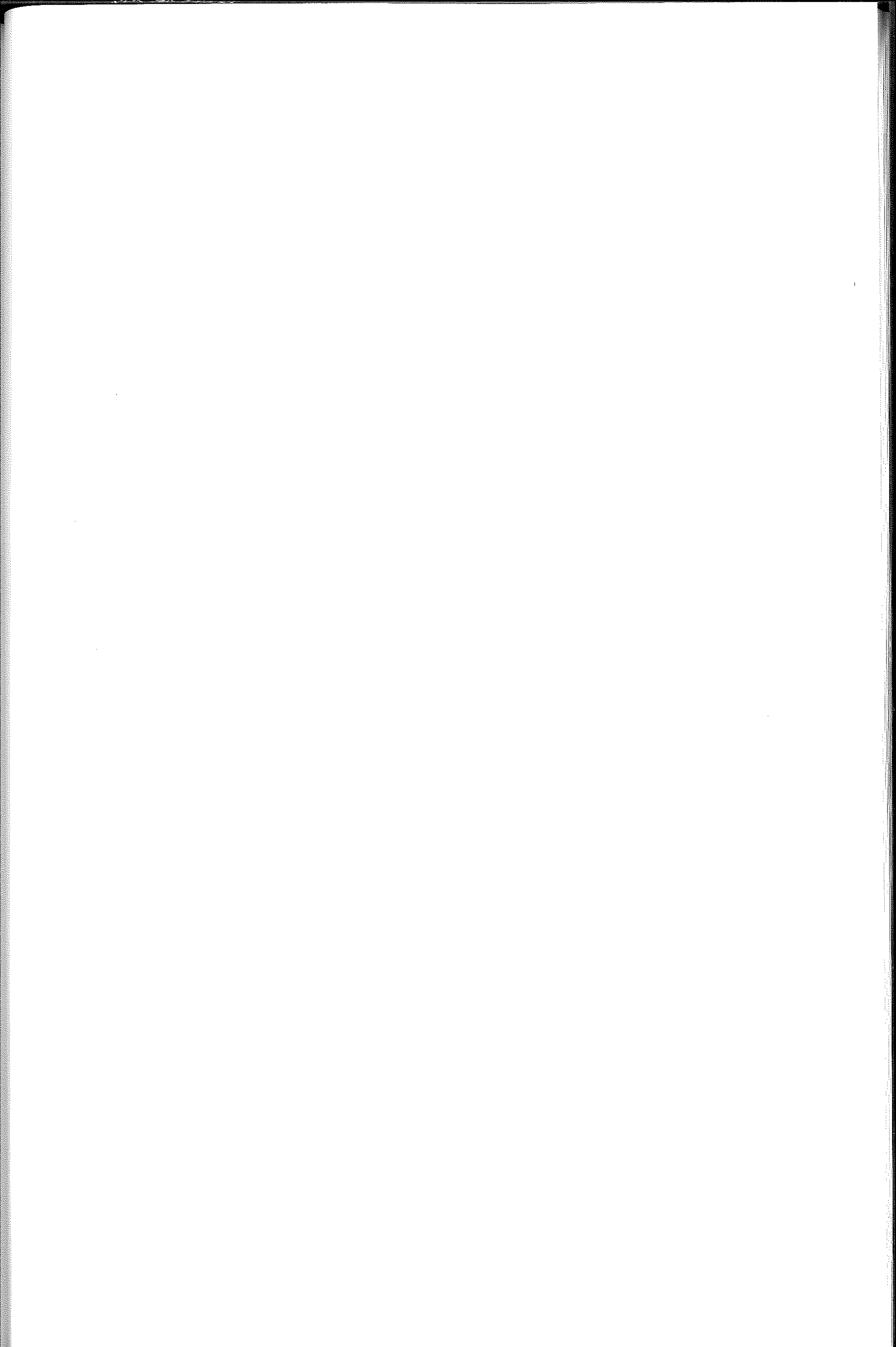
وعلى الرغم من كل هذا، فإننا نعود لنؤكد أن العلاقة بين القراءة (القارئ) والكتابة (النص) تزداد رسوخًا، إلا أن المسافة بينهما تكمن في عملية البعد والقرب، فكلما بعدت هذه المسافة واتسعت حدث الخضوع والقبول من قبل القارئ للنص، أي إلى طبيعة ما هو مكتوب، ولكن كلما ضاقت المسافة بينهما، أي بين القراءة والكتابة، برزت ممارسة الفعل الثقافي لكل منهما، أما إذا نظرنا إلى النص من الخارج، وتلقينا النص عبر الدوران حول محيطه الخارجي، وعوالم الكاتب المختلفة، وحيثيات الزمان والمكان والعامل الذي أسهم في إنتاج هذا النص، فهذا يؤكد المسافة الشاسعة بين النص والقارئ.

إن تطوّر النظريات النقدية والمناهج المعنية بدراسة النص من البنيوية والدراسات اللسانية واللغوية، وعلاقة الدال بالمدلول، وظهور نظرية التلقي، والمنهج التأويلي، والسيميائي وتفكيك بنية النص، فإن العلاقة تضيق بين تطلع النص وثقافة القارئ التي ينبغي لها أن تواكب آليات بناء النص من جهة، وتكوين الذات القارئة عبر ذائقة نقدية، وثقافة منهجية، ومران في التحليل، وكأنه ناقد من جهة أخرى، وهذا يعني أن دور القارئ يجعل القراءة عملية فاعلة ومنتجة.

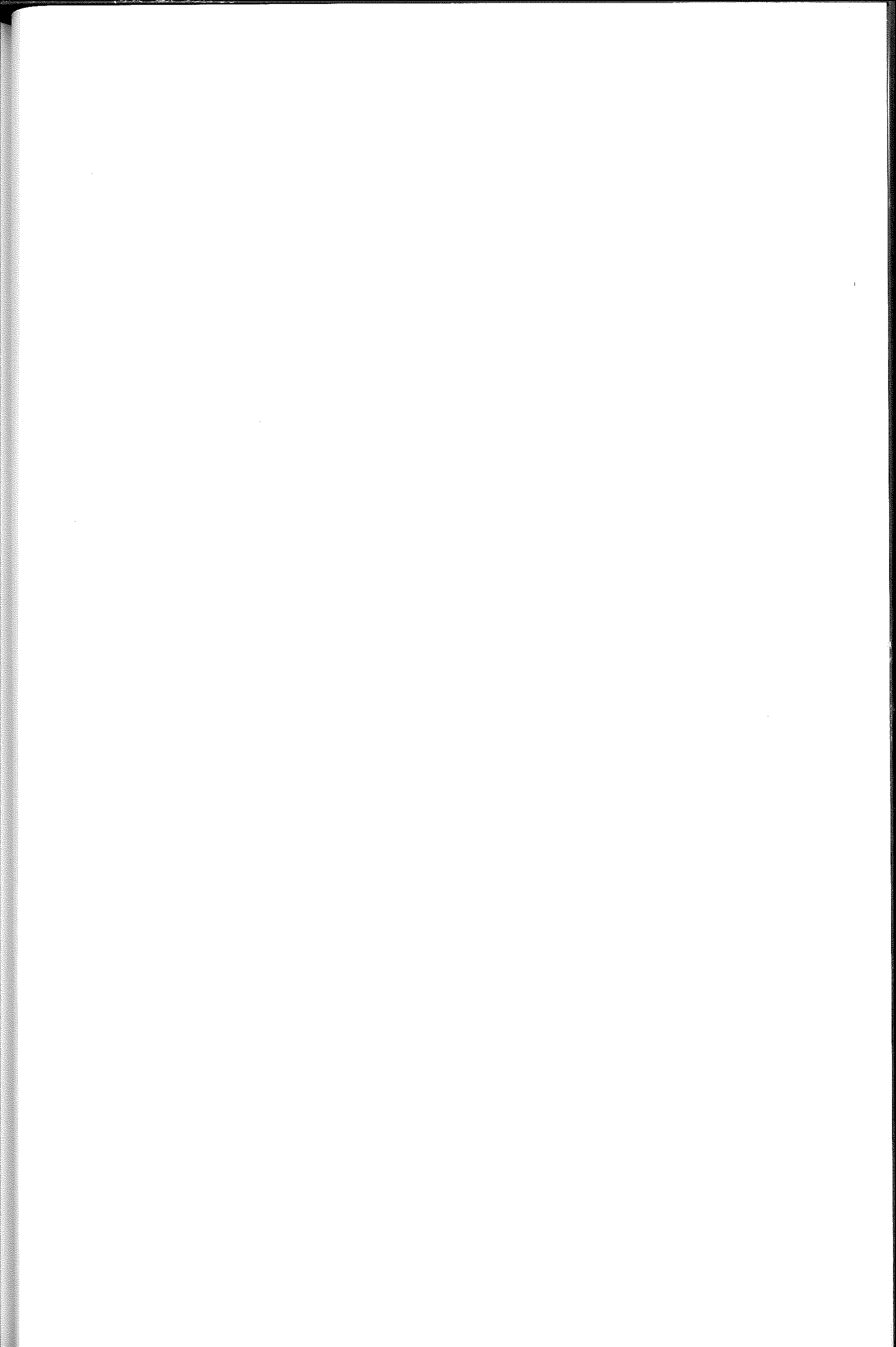
من هذا المنطلق، فإن نمو مهارة القراءة ضرورة ملحة لدى المجتمع أفرادًا وجماعات ومؤسسات ثقافية حكومية وأهلية فردية وعائلية، بل إن الإيمان بالقراءة يسهم في تحفيز القارئ للملاحظة والتأمل والاكتشاف والبحث والتأويل، كما أن للقراءة أثرًا كبيرًا في حياة الفرد والمجتمع، والتي تتمثل بعضها على سبيل المثال لا الحصر في:

1. الوعي الثقافي، وتنشيط الذاكرة، وتنمية الذوق، والمساهمة في النضج الفكري والسلوك الاجتماعي، والاهتمام بالقيم والممارسات الحياتية ثقافيًا.
2. التعامل بأساليب فنية وجمالية وثقافية مع الآخر احترامًا وتقديرًا سواء في حالة التباين والاختلاف في الآراء أم في حالة الاتفاق.
3. تعويد الأفراد على تحمل المسئوليات الأخلاقية والمعرفية والعلمية والاجتماعية.
4. وجود فرص الاتصال والتواصل المباشر وغير المباشر مع الثقافات والحضارات الأخرى، أفرادًا وجماعات شفويًا وكتابة.

ولكن هذا كله بحاجة إلى تعزيز القراءة في المجتمع من خلال الاهتمام بالتعليم والتشجيع على القراءة الواعية، مع توفير الكتاب بنوعيه الورقي والإلكتروني، وكذلك التفكير في المزيد من إقامة المعارض، مع انتشار المكتبات العامة في المناطق البعيدة والقريبة، والمزيد من دُور النشر، وتشجيع الكتّاب دعمًا ماديًا ومعنويًا.



في الكتابة الروائيـة



في الكتابة الروائية

في العام 1928 كتب رولان بارت مقالة يدعو فيها إلى موت المؤلف، والهدف هو إعادة النظر في النص عامة والإبداعي بخاصة، وكيفية التعامل معه، ليس من خلال المؤلف وما يحيط به من مؤثرات أدبية أو اجتماعية أو سياسية وغيرها، وليس إلى النص في بنيته اللغوية فحسب، ولكن النظرة إلى النص من قبل القارئ الذي ينبغي أن يكون قارئًا حصيفًا يحاكي النص ويحاوره، ويطرح عليه أسئلته حتى يتمكن من استنطاقه عبر التفسير والتحليل والتأويل، حتى الوصول إلى دلالات من خلال خبرته وثقافته ومعرفته والفنية والجمالية، وهذا يعني أن النص الواحد يأخذ عدة تحليلات وتأويلات وفقًا إلى طبيعة القراء ونوعيتهم، وكيفية تلقيهم للنص.

ولذلك تتم الدعوة إلى الاهتمام بالوعي والتمسك بالثقافة، فلأنهما بئر الحياة، والنبع الذي يسقي تراب المعرفة، ومن دون ثقافة ووعي يصبح المجتمع غير قادر على مواجهة الحياة وتحدياتها، لذلك كان يقال حينما يعم الفقر في أية بقعة من الأرض فإن العمل التافه الرخيص والمبتذل يعم وينشر، وكما ينطبق على الماديات والاقتصاديات، ينطبق على المعنويات والمعارف، لذا فالفقر ليس فقرًا ماديًا فحسب، بل يمكنك أن توسع دائرة دلالات المفهوم، وتعطيه أبعادًا أخرى، فلا ينبغي أن نوقف مفهوم الفقر على الجانب الاقتصادي الذي يأخذنا إلى الفاقة والعوز المادي، والحاجة إلى المال من أجل العيش، وإذا كان هذا هو الأساس في المفهوم فعلينا توسيع رمزية هذه المفردة ليأخذ الفقر معنى القصور في الوعي، وفي السلوك الاجتماعي، وفي القراءة والبحث والاطلاع، وفي التعاطي الثقافي عامة، بل نحن كثيرًا ما نسمع هذه

الجملة بين أوساط الناس وفي المجتمع (هذا فقير ثقافيًا)، وحين نقرب هذا المفهوم في حقل الكتابة عامة والسردية بشكل خاص، فإننا نقول: كلما كانت الأعمال السردية التي تصدر هنا أو هناك تتصف بالمستوى المتدني، فمن المؤكد سيعم الساحة أعمال سردية رديئة ذات مستويات متدنية في مجالات مختلفة، من الشكل إلى المضمون، ومن الفكرة إلى معالجتها، ومن سطحية البناء إلى خواء الدلالات.

وهنا لا نعني بالرداءة في سياق حكم القيمة التي تأخذنا إلى نوع من الإرشاد والتوجيه، وإنما نعني بها المستوى الفني الذي يقدم للقارئ، ويسهم في درجة وعيه، وتحفزه نحو البحث، ونعني بذلك أيضًا الاهتمام ببناء النص بناء غير تقليدي أو عادي، وإنما يتصف المستوى والنص الإبداعي معًا بشيء من الحداثة، لأن بهذا المستوى السطحي من الأعمال لا شك أنه ينتج لنا قارئًا ضعيفًا في الوعي والثقافية والفكر والتحليل، وفي الذائقة الفنية والجمالية، وقس على ذلك، أي في الاتجاه الآخر، بمعنى لو كان العمل يطرح القضايا بعمق، ويثير الأسئلة بدهشة واستغراب، ويضع الإشكالات الثقافية والأدبية والفكرية والفلسفية والجمالية التي نفتقدها كثيرًا في الأعمال السردية البحرينية إلا ما ندر، فمن المؤكد أن هذه الأعمال ستكون محل جدل وحوار مستمرين بين القراء والمهتمين بالأدب والثقافة، لذلك عندما ينوي الكاتب كتابة عمل إبداعي عليه – بحسب ما أتصور – أن يرسم مخططًا ليس شرطًا على الورق، وكأنه يخطط لخريطة هندسية لمنزل أو عمارة أو منطقة، يضع فيها تلك المقاصد الأولية التي سيقوم من خلالها على البناء المعماري والفني، وكيفية صنع الجمال لهذا النص الإبداعي.

كل عمل سردي بحاجة إلى مكوّنات تشيّده ليكون نصًا، قصة أم رواية، وبحاجة إلى تقنيات ليكون نصًا فنيًا وجماليًا، وفي ظل هذا يبرز

التباين والاختلاف في طبيعة توظيف ما سبق من مكوّنات وتقنيّات، وكيفية حضورها ونموها، بحيث الحاجة إلى الشخصيات والأحداث ومتطلبات الكتابة السردية شيء ضروري، وتأتي اللغة الكائن الحي الذي ينمو كلما تعددت إيحاءات جملها، ودلالاتها، لما لها من دور في بناء هذا المعمار، بالإضافة إلى الحالات التي ينبغي وجودها لدى الشخصيات، أو ما يطلق عليها بلغة الجسد، مثل: الانفعال والحركة والملامح، وتلك التي تتوقف على طبيعة الشخصية ونوعها الجندري، ومستواها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي وغيرها من العناصر ذات العلاقة بالشخصية اجتماعيًا وحياتيًا واقتصاديًا ونفسيًا وعاطفيًا، وغيرها.

من هنا لابد من الاهتمام بالتخييل بوصفه عنصرًا أساسيًا في هذا التخطيط والبناء، وبخاصة حينما تبرز الإرادة الكامنة عند الكاتب تجاه نصه، والعاطفة التي تجعله مرتبطًا بالنص فكرة وشكلاً وتناولاً، وهو ارتباط يمسكه الكاتب ليقود به نحو مجموعة من القيم السائدة في المجتمع، وبين أوساط الأفراد، وكيفية معالجتها لتتحول من قيم ذات عواطف إلى قيم ممزوجة العاطفة بالعقل، مع إدراك دورها العفوي حينًا والقصد حينًا آخر، أما التخطيط الذي نقصده هنا هو: أن يعي الكاتب ما يتطلبه النص، وهو الإدراك بما يكتب، والتخييل الذي لا يوجد عمل إبداعي من دونه، وإرادة الكاتب داخل هذا النص التي تتكشف كلما أوغل القارئ في فضاء النص قراءة وتساؤلاً، وأهمية تناول العواطف والقيم، وكيفية مناقشتها وعرضها للقارئ في شكل يدعوه إلى محاورته ومناقشته، وعدم التسليم بكل ما يطرحه في فضائه.

وفي الوقت الذي نرى أن وراء الكتابة الإبداعية ما يؤكد على أهمية الثقافة والقراءة والوعي بحركة المجتمع، فإننا لا نلغي الموهبة

وأن أعطيت نسبة أقل بكثير من الخبرات والتجارب المكتسبة، فكلاهما يستطيع التقاط ما لا يمكن للعين العادية أن تدركه من خلال ما تفرزه تبعا للعلاقة بين هذا الالتقاط وحالتي الزمان والمكان، أو ما يتمظهر من مثيرات وجدانية متنوعة، لذلك يحدث في بعض الأحيان بوعي أو من دون وعي لجوء الروائي إلى توظيف بعض من حياته وتجربته الذاتية بعد تصنيفها، وأخذ ما يناسب منها إلى الموقف أو الحدث أو غيرهما، مع مزج هذا الأخذ ببعض من المتخيل، وهنا يتمثّل دور الإبداع الذي يحفز الموهبة والقدرة على الكتابة والتخييل معا لكي تتفجر الطاقات الانفعالية، وتلك الأرواح الكامنة في الأشياء المادية وغير المادية من الكائنات المتعددة.

ولكن كل هذا لا يشفع للكاتب الموهوب إذا اكتفى بموهبته، حيث يتطلب الأمر كما أشرنا إلى حضور عامل آخر غير الموهبة، وهو الأبعاد المكتسبة الأخرى المتمثلة في القراءات الواعية المستمرة، والثقافة العالية، والوعي بدور الكاتب والكتابة معا، والمثاقفة الدائمة المتمظهرة في تلك العلاقات الثقافية التي ينسجها الكاتب ضمن سياق وعيه بالمقارنات، والإيمان بها كقناعة ثقافية، ووعي حضاري، وبخاصة ما يتعلق بالجنسوية، واللون والدين والطائفة والهوية عامة، وتقدير ما ينتجه الآخر، بل على الروائي أن يحفر في ساحته الإبداعية بمعاول مختلفة ليكون له عالمه السردي المختلف، ومشروعه الخاص، وعلى الرواية أن « تتجنب أيديولوجية مستثقلة، أو تقنية رجعية، وعليها أن تخترع التجديد »[1].

وهنا ينبغي النظر إلى النص – أيًا كان نوعه – وإن كنا نعني في هذا

---

1 - بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ص 13

المقام النص السردي عامة، والروائي بخاصة، على أنه نص مفتوح، وليس نصًا مغلقًا، لما له من تميّز في الفاعلية والحيوية الناشطة من خلال اللغة، وهو ما يشير إلى أن النص عملية إنتاج مستمرة، ينمو ويتطوّر بالقراءة الواعية، والتأمل الحصيف، وليس النص مادة ثابتة معدة مسبقًا للاستهلاك، إنما هو نص يقدم حالة من حالات الوجود الإنساني، وبالتحديد النص الذي يتكئ على مرجعيات مختلفة ومتنوعة فهو دائم النمو والانفتاح، ويسهم في بلورة الدور الثقافي والتخييلي والأدبي.

ولا شك في مقابل العمل الإبداعي الراقي والعميق، هناك أعمال روائية تصبح علامة رائجة في السوق القرائية، ويمكن أن نطلق على هذه الأعمال بـ **رواية السوق**، فهي التي تكتسح المكتبات ومعارض الكتب، عرضًا وبيعًا وشراءً وتوثيقًا، وهي التي تجعل بعض دور النشر سوقًا رائجة، فكلاهما (الكاتب والدار) يسهم في انتشار الآخر، ولكن في الوقت ذاته كلاهما يذمر الذائقة القرائية، فهما يجعلان القراء البسطاء يقفون طابورًا لساعات منتظرين توقيع صاحب هذا الرواية أو هذا الكتاب، من دون أن يتساءل القارئ عن سبب هذه الضجة والازدحام بين الناس للشراء، وهنا للأسف لا يعي الكاتب دوره الثقافي والأدبي تجاه ما يكتب، ومن يقرأ؛ لأن السبب وراء ذلك هو الربح المادي.

وبهذا فالكاتب لا يهمه تلك الأنواع من القراء الذين نحتوا مفاهيمها ومصطلحاتها بعض المنظرين والنقاد، كالقارئ النموذجي أو القارئ الضمني عدا أنه قارئ ينتظر العمل مهما كان مستواها الفني، ولكن في مقابل هذا الترهل في الإبداع والكتابة، وانتشار العمل السطحي، هناك أعمال أخرى لا تفكر في الانتشار إلا من خلال قارئ نموذجي، قارئ مشاكس بالمعني الإيجابي، قارئ نوعي، يطرح الأسئلة تجاه النص، وهذه الأعمال الروائية هي أعمال تكون خالدة، باقية، يبحث

عنها النخبة والدارسون والمهتمون بالشأن الثقافي والأدبي، وحريصون على ارتقاء الإبداع.

وفي كلتيهما، فأن الأعمال الروائية تكون بالنسبة إلى القارئ بين حالين، الأول: هناك أعمال روائية ذات علاقة بالثقافة الشعبوية، والثاني: هناك أعمال روائية ذات علاقة بالنخب الثقافية، ومع هذا كله فإن هذه الأعمال مهما كان نوعها وقيمتها ومستواها الفني فهي لا شك تتكئ على اللغة، سواء أكانت لغة محكية أم لغة فصيحة، أم تلك التي تزاوج بين الاثنتين بحسب الضرورة السردية، وهي أعمال تتخذ بعضها الوصف العادي الذي لا يخرج عن كون الوصف مكونًا سرديًا، وأخرى تهتم بالوصف الجمالي، ليكون هذا الوصف تقنية سردية، وليس مكونًا سرديًا فحسب، أي مجرد حضور شكلي، وضرورة من ضرورات الكتابة السردية، فضلاً عن الشخصيات الورقية ومستوياتها المختلفة: التعليمية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، بالإضافة إلى المكان وطبيعة تكوينه، ورسمه إبداعيًا، وصفته إن كان هذا المكان شعبيًا أم مدنيًا، ريفيًا أم مدينًا، ضيقًا أم واسعًا، بدائيًا أم راقيًا، عامًا أم خاصًا، مفتوحًا أم مغلقًا، اختياريًا أم إجباريًا، وغير ذلك من تنوع المكان.

أما الزمن فلابد أن يكون حاضرًا مساندًا ومعاضدًا للمكان، وعلى الكاتب أن يعي كيفية التعامل مع الزمن وتمحوره، وأهمية مد خيوطه إن كان أفقيًا أم عموديًا، ولا شك أن التباين والاختلاف في الأعمال السردية يتمثل الجمالية والفنية، فهناك نصوص تتخذ لها بنية الانغلاق، وأخرى ترتهن للبناء الفضائي أو التاريخي، ممتدًا أو متقطعًا، بالإضافة إلى تلك النصوص التي تقع في التنوع اللغوي، وهكذا نجد الجمالية في الرواية كلما حضر في البناء والتناول والمرجيعة بالأضافة إلى

أن هنـاك نصوصًـا حاويـة لمجموعـة مـن الأجنـاس غيـر المتجانسـة والتـي اكتسـبت تجانسـها مـن داخلهـا، أي مـن داخـل العمـل ذاتـه[1]، وهـذا يعنـي أن الروائـي ومـا يحملـه مـن وعـي تجـاه مـا يكتبـه لابـد أن يتصـف برؤيـة نحـو الشـخصيات التـي يرسـمها، وكل مكوّنـات البنـاء السـردي، وزوايـا الرؤيـة والتبئيـر، وهـذا مـا يأخـذه عـادة إلـى حالـة تجريبيـة وتجديديـة فـي طبيعـة النـص الـذي يكتبـه.

أمـا عـن مفهـوم الكتابـة باختصـار، هـو عمليـة صياغـة يقـوم بهـا الكاتـب بواسـطة مـا يرسـمه ويخطـط لـه فـي ذهنـه أو متخيلـه تجـاه الواقـع المعيـش أو المتخيـل، وهـو المرجـع حيـث يتعامـل الكاتـب فـي الكتابـة معـه بطريقـة غيـر مباشـرة؛ لأنـه محكـوم بمفاهيـم وأفـكار ومعتقـدات معينـة تـؤدي دورًا فـي تحويـر هـذا الواقـع، فـإذا كان الشـعر عنـد بعـض الشـعراء والكتـاب، وربمـا النقـاد لـم يعـد قـادرًا فـي هـذا العصـر علـى محـاورة الواقـع والمجتمـع بالطريقـة التـي تمكنـه مـن الولـوج إلـى كل قضايـا المجتمـع، وبشـكل كاشـف لحالاتـه، فالروايـة قـادرة علـى ذلـك، كمـا أن دور الشـعر فـي فتـرات زمنيـة ماضيـة، ومكانتـه الكبيـرة، وسـطوته الجماليـة والفنيـة، وتطلعـات أفـراد المجتمـع مـن خلالـه ومـا يقـوم بـه مـن ترطيـب أفئدتهـم وخلجاتهـم بلغتـه الجاذبـة، واسـتعاراته الفنيـة، ورمزيتـه المتصـف بهـا، فضـلاً عـن العلـوم الإنسـانية كالتاريخيـة والسياسـية والاجتماعيـة والنفسـية وغيرهـا، لكـن الوضـع قـد تغيـر عمـا كان فـي الماضـي، حيـث بـدأ التسـارع واللجـوء لأعداد مـن كتـاب المنطقـة إلـى الكتابـة السـردية ليتمكنـوا مـن طـرح مـا لا يسـتطيع مجالهـم الرئيـس طرحـه بالطريقـة المرغوبـة والمطلوبـة.

وربمـا يكـون سـبب هـذا اللجـوء هـو عامـل الانتشـار لهـذا المنجـز

---

1 - انظر: صدوق نور الدين، **عبدالله العروي وحداثة الرواية**، ص145.

السردي بصورة ملفتة للنظر قياسًا بالمنجزات الكتابية الأخرى، وكما قال كونديرا: « إن السبب الوحيد لوجود الرواية أنها تقول شيئًا لا يمكن أن تقوله إلا الرواية »[1]، ولكن في الوقت نفسه حتى تكون الرواية ذات مستوى رفيع، وقيمة فنية، لابد أن يتأمل كاتبها في طبيعة عالم هذه الرواية من حيث العلاقة التي تبنى بين السارد وسردية العمل في سياق مجموعة من الصيغ التي يقوم بها السارد بغية بناء سردي في إطار وحداته الصغرى، والوحدات الكبرى، كما أن اختيار العنوان الذي يضعه المؤلف عادة لا يكون بعيدًا عن تلك العلاقة بوصفه عتبة من العتبات الأولى في هذا البناء النصي، وهذا ما يعطي القارئ فرصة التأمل في إطار الوظائف البصرية والسمعية والوظيفية والدلالية والرمزية والتداولية تجاه النص.

لوثة النشر السريع

هل فكرنا جميعنا الذين يتابعون النتاج الروائي في حال الرواية بمنطقتنا الخليجية حين ولج العديد من الذين يرون في أنفسهم القدرة على الكتابة عامة، والرواية بشكل خاص؟ إذ نجد العديد منهم يسابق ريح النتاج والإصدار، لتكون روايته ضمن هذا السباق من دون النظر إن كانت هذه الرواية يشوبها خلل أو ضعف أو عدم توازن بين مكوّنات العمل ما يعيب صدورها، ناهيك عن عدم الوعي في كيفية توظيف تقنيات الكتابة، وإبراز جماليات اللغة، وهذا ينطبق على ما ذكره أمبرتو إيكو وإن كان معنيًا بالشعر، حين قال: « هناك نوعان من الشعراء: الجيدون الذين يحرقون قصائدهم في سن الثامنة عشرة، والسيئون الذين يواصلون كتابة الشعر إلى آخر يوم في حياتهم »[2].

1 - ميلان كونديرا، ثلاثية حول الرواية – فن الرواية والوصايا المغدورة والستار؛ ص46.

2 - أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ص16.

وإذا كانت لغة الشعر لغة ساحرة وفاتنة، فالكتابة السردية لها سحرها الأخاذ والجاذب، حيث أصبح للكتابة السردية وبالأخص الروائية سحر أخذ بعض الشعراء من قصورهم العالية، وسحب بعض كتّاب الدراسات الإنسانية والاستراتيجية والسياسية ليجربوا لغتهم، ومتخيلهم، وترجمة أفكارهم التي لم يستطيعوا كتابتها شعرًا أو نقدًا أو بحوثًا أدبية، وخير مثال في المنطقة، كتابات بعض كتّاب المملكة العربية السعودية، مثل: المرحوم الشاعر غازي القصيبي، وعلي الدميني، ومها الجهني بوصفهم شعراء، وتركي الحمد بوصفه كاتبًا في الشئون السياسية والعامة، ومعجب الزهراني بوصفه ناقدًا.

وفي البحرين برز عبدالله المدني وهو كاتب في الشئون الاستراتيجية لقارة آسيا، و المرحوم خالد البسام المنشغل بالصحافة والتاريخ العام والشخصيات، وخليفة العريفي الذي بدأ قاصًا، ولكنه اتجه إلى المسرح دراسة وتمثيلاً وإخراجًا وكتابة، وعبدالحميد القائد القادم من حقل الشعر، وهناك العديد من الكاتبات والكتّاب في عالمنا العربي لهم مساهماتهم المتعددة كما هي تجربة إبراهيم صنع الله وكتاباته الشعرية والروائية وعبدالله العروي، وزهور كرام، وشعيب خليفي، وصدوق نور الدين، وعز الدين ميهوبي،هؤلاء وغيرهم لديهم التجربة والخبرة والمعرفة الفنية والكتابية مكنتهم من خوض غمار الكتابة الروائية.

وهذا الجري وراء الكتابة الروائية سواء من قبل الشباب والشابات، أم من قبل الكتاب ذوي الخبرة والتجربة، يشير إلى أن الرواية لها قدرة الانتقال عبر الزمن لتكون في مقدمة الأجناس الأدبية من حيث الحضور والانتشار، والتلقي وإعداد الدراسات البحثية والنقدية قياسًا لما هو على أرض الواقع الثقافي والأدبي، وهذه القدرة لم تأت صدفة بقدر ما كانت الرواية لها صفات، مثل: قليلة الأحكام والقوانين و هشاشة

فضائها الذي يسمح بدخول كل الأجناس الأدبية الأخرى، والعلوم البحتة والعلوم الإنسانية والمعلوماتية.

وفي الوقت ذاته ربما وجدوا هؤلاء الراحلون الى الرواية مميزات لا تتواجد في غيرها، وبخاصة أنها متصفة بالحوارية ليست مع شخصيات العمل الروائي **الشخصيات الورقية**، وإنما الذهاب إلى الحوارية بين الذوات البشرية الحقيقية، بين الثقافات والحضارات، بين الأعراق والطوائف والأديان، بين الثنائيات المتآلفة والمتناقضة، فالرواية إذن استطاعت أن تطوّع القوانين لصالحها أكثر من انصياعها كاملاً إلى القوانين، من هذا المنطلق نجد الرواية تمارس دور التحوّلات، والتحديث المستمر كلما حاولت التعبير عن شيء مختلف، وبخاصة إذا ولجت قضايا مسكوت عنها من جهة، ومناقشة الواقع المعيش المتواري بشكل دقيق وعميق، وفيه الطابع الفني والجمالي من جهة، وليس الوقوف على القضايا بمجرد النظر إلى الواقع عبر انعكاس باهت أو معتم أو ليس فيه استفزاز للقارئ ليطرح أسئلته المتعددة والمتنوعة حين الدخول إلى عالم النص.

وأعتقد أن هذا التجريب في الكتابة، والاتجاه نحو السرد الروائي منطلقًا من مفهوم أن النص عامة هو فعل لغوي يعمل باستمرار على تأسيس حالة التباين والاختلاف مع الأثر والمرجيعة التي انسل منها في تعدده، وثقافته وانفتاحه على سائر الأجناس الأدبية الأخرى، بل محاولة هذا النص أو ذاك في تجاوزه للأبنية التي تتمثل فيه من لغوية ودلالية، كما هي رغبة من الكاتب والنص معًا لإحداث مفاجأة عند القارئ الذي يطرح أسئلته بين الحين والآخر كلما توغل في فضاء النص.

إن مـا تملكـه الروايـة هـو قدرتهـا علـى احتضـان كل الأجنـاس الأدبيـة، الأمـر الـذي يتطلـب مـن الكاتـب عامـة، والروائـي بشـكل خـاص أن تكـون لديـه تراكـم معرفـي وثقافـي ووعـي اجتماعـي بتحـوّلات المجتمـع وتطـوّره، وبطبيعـة مؤسسـاته مـن دون النظـر إلـى العمـر الزمنـي بقـدر مـا يكـون النظـر إلـى التجربـة والخبـرة والقـراءة، وإن كانـت كل هـذه بحاجـة إلـى زمـن يؤسسـها ويؤطرهـا، لذلـك نحـن نتسـاءل: هـل استطاع كل مـن السـارد الشـاب والسـاردة الشـابة أن يلجـا هـذا العالـم ويكونـا عندهمـا القـدرة علـى الربـط والمـزج بيـن الواقـع المعيـش والمتخيـل الـذي يعطـي تقنيـات الكتابـة الروائيـة ميـزة فنيـة وصفـة جماليـة تجعـل القـارئ يتوهـم بيـن مـا هـو واقـع وبيـن مـا هـو خيـال؟

لقـد شـغل السـرد الكتّـاب والمبدعيـن، وجعلهـم يقـرأون واقـع العالـم العربـي بعـد مـا شـهدت منطقـة الخليـج العربـي تغييـرات تاريخيـة مهمـة كالطفـرة النفطيـة وانحسـارها، وحربـي الخليـج الأولـى والثانيـة، وأحـداث الحـادي عشـر مـن سـبتمبر 2001، ثـم تلـك الأحـداث التـي عصفـت بالعالـم العربـي بـدءًا مـن العـام 2011، ممـا نتـج عنهـا التفكيـر فـي طبيعـة العلاقـة مـع الأخـر، والتلاقـي الحضـاري والثقافـي، ومشـروع القوميـة العربيـة، وغربلـة الكثيـر مـن العـادات والتقاليـد والأعـراف الاجتماعيـة، والبحـث عـن مسـتقبل سياسـي للمنطقـة العربيـة، والعلاقـة الجندريـة فـي المجتمـع، وغيرهـا مـن القضايـا التـي باتـت حساسـة ومهمـة، وهنـا نقـول لهـؤلاء جميعًـا هـل هـذا اللجـوء إلـى الكتابـة السـردية نابـع مـن رغبـة لجعـل النـص الإبداعـي يتحـوّل مـن نـص يكتـب إلـى النخـب الثقافيـة كمـا هـو المفهـوم العـام تجـاه الشـعر، إلـى جميـع القـراء، وبخاصـة أن عصرنـا هـذا هـو عصـر كتابـة نـص لجمهـور عريـض مـن فئـات المجتمـع مـع المحافظـة علـى فنيـة الكتابـة، وجماليـة اللغـة، وسـيميائيات القضايـا؟!

موت السرد أم كاتب السرد

في خضم هذا السيل الجارف من الكتابات السردة عامة، والروائية بشكل خاص، هل سيأتي يوم يعلن فيه موت السرد، أم موت كاتب السرد؟ سؤال يثير الدهشة والاستغراب لأول وهلة، ولكن فعلاً، لابد من تدارك هذا النوع الأدبي من خلال وقفة تأملية جادة نحو ما يكتب وينشر من أعمال سردية قصصية كانت أم روائية، وهنا لا أعني كل ما ينتج بالطبع، فهذا لا شك اجحاف بحق المنجز السردي العربي عامة والخليجي بخاصة، ولكن هناك الكثير من الأعمال التي هي بحاجة إلى مراجعة دقيقة فيما تطرحه وتناقشه وتعالجه.

والملاحظ أن الكثير مما ينتج وينشر من أعمال سردية في منطقة الخليج العربي تميل إلى طرح القضايا الاجتماعية كالزواج والطلاق، والعلاقات الأسرية، والتعليم، وسلطة الأسرة والأب، والعلاقات العاطفية المنتشرة في معظم الكتابات السردية إن لم نقل كلها، سواء أكانت في كتابات ذوي التجارب والخبرة من رجال ونساء أم في كتابات الشباب والشابات الذين لا تزال خبرتهم قليلة ونتاجهم لا يتعدى العمل الواحد أو الاثنين.

وهنا نسأل هل استطاعت الرواية الخليجية أن تحقق لها مكانة في عالم السرد العربي؟ وهل طرحت طموحات المجتمع وأفراده في ضوء الجدران الإسمنتية من الأعراف والعادات والتقاليد الفنية في الكتابة من جهة والاجتماعية التي تكرس المجتمع على أنماط معينة من جهة أخرى؟ أم لا تزال الرواية الخليجية في بداياتها فلا تستطيع البوح بالمسكوت عنه على الرغم من ذلك البوح الذي برز في روايات الألفية الثالثة بشكل واضح وجلي؟!

وفي خضم الكتابة السردية لا شك أن الكاتبة أو الكاتب يعي تمامًا أن هناك تباينات فنية وجمالية بين الروايات، فالرواية الفنية هي التي تتجه إلى الواقع، وتحترم التجربة الذاتية والحس الفردي، وكذلك التعبير عن إحساس الأديب بالعالم المحيط به، أما الرواية التي تتجه إلى الرومانسية فهي عالم يقوم على الخيال والإسراف فيه، وتتمظهر المثالية والصفات المطلقة وتهتم بالتسلية والترفيه، كما أنها قد توظف بعض الجوانب ذات العلاقة بالغيبيات والسحر، أما الرواية الواقعية فإنها تركز على الآثار السيئة، وتحاول أن تسلط الضوء عليها بأسلوب سردي فيه تحليل ونقد غير مباشر، الأمر الذي يؤكد أن هناك تجارب تناولت أزمة الإنسان تجاه واقعه المعيش، مثل: تجربة عبدالعزيز الموسوي القصصية، وتجربة باسمة العنزي القصصية، وتجربة منى الشافعي القصصية وليلى الجني الروائية، وهناك تجارب تناولت البعد الثقافي في مجالات مختلفة كما هو عند رجاء عالم، وفوزية السالم، ومنى الشافعي، وأخرى تناولت البعد النفسي وصراع الإنسان مع الذات والآخر ما هو عند محمد عبدالملك وعبدالقادر عقيل، وفوزية رشيد وجمال الخياط.

وتأتي أعمال سردية تهتم بحضور المكان بوصفه مكونًا مهمًا في الكتابة السردية، مثل: راشد عبدالله، وأسماء الزرعوني، ولولوة المنصوري، و أخرى تهتم باللغة كما هو عند أمين صالح، وكتابات تعي دور المكان التاريخي وأهميته في الحياة والمجتمع وثقافة الإنسان كما في أعمال رجاء عالم، وهناك من يجعل الهم العربي ثيمة أساسية في التجربة، مثل: كتابات إسماعيل فهد إسماعيل، وهكذا هي التجربة والثقافة والوعي والرؤى عند الكاتب والكاتبة التي تتمظهر في النص.

وهناك تجارب طرحت العلاقة بين الرجل والمرأة بالبعدين

الاجتماعي والثقافي كما هو عند طالب الرفاعي، وفتحية ناصر، ومريم آل سعد، وجاءت بعض التجارب طارحة التمرد الاجتماعي بصور مختلفة ترتبط بالحريات العامة أو حرية الجسد أو حرية اللباس كما هو في تجربة كل من بدرية الشحي، وزينب حفني وسارة العليوي وصبا الحرز وبدرية البشر وبشائر محمد، وحسين المحروس ورسول درويش ومنيرة سوار، أو تلك التي تناولت الطائفية أو الدينية بشكل واضح في الكثير من التجارب كتجربة عبدالله خليفة وزينب حفني وحمد الحمد، أو مناقشة المثلية بين الإناث الذي برز في رواية الآخرون لصبا الحرز، وملامح لزينب حفني، وعند الرجال كما في رواية قمر باريس لأحمد جمعة، ورواية خطيئة السرداب لرسول درويش.

وهناك أعمال روائية طرحت موضوع الحروب التي دارت في العالم العربي والإسلامي، في أفغانستان، مثل: رواية شهادة من زمن الحرب لمحمد عيد العريمي، ورواية حقول طالبان لعبدالعزيزي السّليم، والأحداث التي وقعت في 2001، والهجوم على برج التجارة العالمي، وما نتج عن ذلك من نظرة الغرب إلى العرب والمسلمين، إذ كتبت في هذا الشأن زينب حفني رواية بعنوان: سيقان ملتوية، وكتبت بثينة العيسى رواية بعنوان: سعار، والأعمال الكثيرة التي جاءت بعد سقوط النظام العراقي أيام صدام حسين، من روائيات وروائيين عراقيين سواء كانوا في العراق أم في المهجر، أما طرح الهوية والأقليات فهذه ظاهرة برزت في الفترة الأخيرة في تجربة ليلى العثمان برواية صمت الفراشات، وليلى الجهني برواية جاهلية، وفريد رمضان في رواياته الأربع، وفوزية السالم في روايتها الأخيرة سلالم النهار، وروايات عبدالله المدني، وسبقهم في هذا المنحى راشد عبدالله في روايته الوحيدة شاهندة.

النص بين كفي النقد

ومن الملاحظ في منطقة الخليج العربي، وربما في العالم العربي كله أن النقد المنشور في الصحافة منصبًا على الشعر حتى وقت قريب، ونصيب السرد قليل قياسًا بذلك، وقد يعود هذا إلى طبيعة المجتمع، وتلقيه للنص الإبداعي الشعري الذي يراه جزءًا من منظومة الثقافة والذاكرة التي ينبغي المحافظة عليها، ولكن هذا لم يلغِ السرد، أو النثر عامة، بل أن طه حسين قد أشار إلى حضور النثر في الثقافة العربية القديمة قائلاً: « فأولئك وهؤلاء متفقون على أنه قد كان للعرب في جاهليتهم نثر، وعلى النثر قد وجد الشعر، وكان أكثر منه وأغزر، ولكن الرواة لم يحفظوا من النثر شيئًا يذكر بالقياس إلى ما حفظوا من الشعر، وبخاصة أن النثر هو لغة العقل ومظهر من مظاهر التفكير»[1].

ولطالما المبدع يخطط لتجربته الكتابية وفق معطيات كثيرة مكانية وزمانية، وأحداث وشخصيات، فإنه لا ينسى البتة أسلوب العمل الذي يكتبه، واللغة وآلية التوظيف، وما يتعلق بالتعبير، لهذا لا غرابة حين يضع المبدع في تفكيره مسألة دور المناهج والنظريات الحديثة في قراءة النص الإبداعي مقارنًا بينها قديمًا وحديثًا، وما تحاول هذه المناهج في بناء العلاقة الأدبية والثقافية والنقدية مع النصوص، حيث النظر إلى النص والتعامل معه كان ولازال مختلفًا بين تلك النظريات التي تنظر إلى النص وهي واقفة عند حوافه وجوانبه دارسة الخلفيات التاريخية والاجتماعية والنفسية وما يتعلق بالمبدع أكثر من تلك الخيوط التي تربط أجزاء النص بعضه بعضًا، مما يشكل نوعًا من الابتعاد عن فضاء النص الداخلي، والتركيز على فضاء النص الخارجي وما

1- طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، ص325-326.

يحيطـه مـن عوالـم خارجـة، أي تلـك العوامـل التـي جعلـت المبـدع ينسـج هـذا النـص أو ذاك، وفـي الوقـت نفسـه هنـاك النظريـات التـي تتعامـل مـع النصـوص القديمـة والحديثـة عبـر النظـام الداخلـي للنـص مـن خـلال لغتـه وتراكيبـه وإيقاعاتـه المتنوعـة، حتـى يصـل الأمـر مـن تحليـل النصـوص إلـى التأويـل والتفكيـك.

وفـي خضـم هـذا النتـاج الروائـي، يبقـى الناقـد وتحـت أي نظريـة أو منهج حاضـرًا واعيًـا متأمـلاً لواقـع الشـخصيات الورقيـة التـي تحيـل كثيـرًا إلـى شـخصيات فـي الواقـع المعيـش وإن لـم تكـن موجـودة أصـلاً، أي علينـا التأمـل فـي دور كل مـن المـرأة والرجـل فـي العمـل الروائـي، سـواء أكانـت أدوارهمـا تحيـل إلـى أنهمـا فعـلاً مـن يقـوم بالفعـل والحـدث، أم همـا موضـوع الحـدث نفسـه، أم همـا الاثنـان يعمـلان علـى التعـاون والمسـاعدة للقيـام بالحـدث، أم يسـعيان إلـى عرقلتـه.

وحتـى لا تمـوت الكتابـة السـردية فـي المنطقـة لا بـد أن يكـون النـص السـردي مشـحونًا بالرؤيـة الثقافيـة والتحليليـة والنقديـة المغلفة بعالـم التخييل، مـع توظيـف فنـي وجمالـي لتقنيـات الكتابـة السـردية مؤوليـن ونحـن فـي الألفيـة الثالثـة رأي باختيـن حـول حضـور الأيديولوجيـا فـي العمـل السـردي، إذ لا ينبغـي النظـر إلـى المفهـوم فـي سـياقه السياسـي، وإنمـا نضعـه فـي كل السـياقات التـي تفرضهـا الروايـة، ويفرضهـا سـياق الكتابـة السـردية، لهـذا فإنـه يـرى الإيديولوجيـا منبعًـا لـكل مكونـات النـص، إنهـا أي الأيديولوجيـا فـي النـص وخارجـه، وفـي السـبيل المـؤدي إليـه، فالأصـوات والأبعـاد والمواقـع التلفظيـة وأجـزاء الـكلام هـي فـي واقـع الأمـر تمظهـرات متنوعـة للأيديولوجيـا، ومـع باختيـن علينـا ألا نبتعـد عـن طروحـات المفكريـن والمنظريـن الآخريـن الذيـن حفـروا فـي مفهـوم الكتابـة السـردية، أي أن نتأمـل مـا طرحـه كل مـن ميـلان كونديـرا وأمبرتـو إيكـو حينمـا يجعـلان

الثقافي بؤرة مهمة في الكتابات السردية، والصراع الفكري مداخل لبناء الأحداث، والأزمات النفسية بوابات للسرد، والعلوم والفنون الأخرى متعاضدة لتقوية النص الإبداعي.

من هنا نجد بعض الأعمال السردية في المنطقة ناقشت الثقافة الموروثة بين أفراد المجتمع، وطبيعة النظرة إلى الجنسوية والعلاقة بين الرجل والمرأة، ومفاهيم الأنوثة، والدور الذي ينبغي أن تلعبه المرأة من جهة، وموقف هذه الثقافة من جهة أخرى، وكذلك العلاقة غير الطبيعية عند الإنسان وهو في مجتمع تختلط فيه الجنسيات والأقوام وتتشابك الأعراق مما يشعر الإنسان بعض الأحيان بالاغتراب الذي قد يصل به إلى الخوف على الهوية الثقافية والاجتماعية، فضلاً عن الكتابة عن الآخر، أي لم تعد مناقشة الأطر الاجتماعية وموضوعاتها تأخذ المجال الحيوي والاستفزازي لدى المتلقي، بقدر ما تكون هناك أبعاد أخرى يحاول الكاتب البحث عنها وقراءتها سرديًا.

هناك بعض التجارب بحاجة إلى أن يكون أصحابها عارفين بأهمية القراءة والاطلاع والمعرفة الثقافية والفنية، ودور المتخيل في الكتابة السردية، الذي يعتبر من أهم المكوّنات التقنية الرئيسة لأي عمل إبداعي، فما « أن نغفل الطابع التخييلي حتى يتقلص العمل إلى مجرد شهادة تصريحية أو وثيقة أو تاريخ حالة أو اعتراف محض »[1]، ويدعونا هذا إلى التأمل مليًا لكل مكوّن سردي، وكل تقنية، وكيفية توظيفها في العمل، لتسهم مع بقية العناصر في بناء جسد النص الداخلي والخارجي، وهذا يعني أن كل مكوّن له أهمية فردية وجماعية، فخصوصية المكان مثلاً ونمو الحدث السردي زمنيًا، والقضايا المختلفة

---

1 - أحمد فرشوخ، حياة النص – دراسات في السرد، ص29.

بشكل عام، ونظرة كل من المرأة والرجل والمجتمع إلى ذوات بعضهم البعض في السلوك والثقافة والتوجهات والدور المنوط بكل واحد منهم يسهم في إبراز العمل وقيمته، ودور الكاتب فيه.

هناك ثلاث إشكاليات رئيسة مرتبطة بالنص الإبداعي عامة، وهي النص، وكاتب النص، ومتلقي النص، ووفق المنظورات السردية المتمثلة في منظور الراوي، ومنظور الشخصيات، ومنظور الحبكة، ومنظور القارئ المتخيل؛ لأن النص الإبداعي عادة قد يخفي وراءه ذات المبدع، أو ذات الآخر، أو ذلك الصراع بين المبدع والكتابة نفسها، وبخاصة قبل الشروع فيها، أو الصراع بين الذات والآخر، حيث كل المجتمعات الإنسانية منذ الخلقية وحتى قيام الساعة هي مجتمعات قائمة على الصراع، وعلى الجذب والقبول والرفض، وقائمة على الثنائيات والتقاطبات.

وحين ينتفي الصراع – الذي يتمثل في الأفكار والرؤى ورسم الاستراتيجيات والأهداف وبناء المجتمع – يعني تكون هذه المجتمعات خارج دائرة نفسها، كذلك الرواية فمهما تنوعت أشكالها، وتعددت القضايا التي تناقشها تبقى الرواية متناولة الصراع إن كان صراعًا فرديًا أم جماعيًا، أو كان الصراع صراعًا اجتماعيًا أم نفسيًا أم سياسيًا أم اقتصاديًا أم دينيًا أم أيديولوجيًا، فإن كل هذا يعكس درجة الوعي الذي يتصف به كاتب النص الإبداعي والنص في وقت واحد، كذلك الوعي تجاه الإنسان والحياة والمجتمع والتاريخ والحاضر والمستقبل.

إن المسافة بين القارئ والكتابة السردية تخلق علاقة بينهما، ولكن وفق شرط يحدد في ضوء تطوّر هذه العلاقة نفسها، فكلما بعدت المسافة واتسعت بينهما حدث خضوع القارئ وقبوله للنص وإلى طبيعة

المكتوب، ولكن كلما ضاقت المسافة بينهما، أي بين موقع القراءة وموقع الكتابة كلما برزت ممارسة الفعل الثقافي لكليهما، لهذا فنحن بحاجة إلى قارئ إيجابي يملك من الأدوات التي تؤهله لقراءة النص وتحليله أو تأويله أو تفسيره أو طرح التساؤلات حوله، وبحاجة إلى مبدع يمتلك أدوات الكتابة الإبداعية والقدرة على تعدد سمات الصورة لديه ودلالاتها اللغوية أو النفسية أو الاجتماعية أو الرمزية أو غيرها، ولكي يكون النص السردي متطلعًا نحو الحداثة في جسده ومضامينه لابد أن يرتبط بحركة الزمن ضمن الارتباط بالتاريخ، ويرتبط بحركة التغيير حين يناقش الأبعاد الاجتماعية والجندر، ويتصف بالابتكار حين يرتبط النص بالعلوم والفنون الأخرى.

نحن بحاجة إلى ممارسة التجريب الدائم في الكتابة السردية على عدة مستويات، فلابد من التجريب على مستوى اللغة الكتابية، وكيفية توظيف اللغة المحكية والمناطقية إذا لزم الأمر، وأهمية هذا التوظيف اللغوي إن كان في بنية السرد أم الوصف أم الحوار. والتجريب في عملية توظيف التقنيات السردية ومكوّنات العمل بحيث يتحوّل هذا التوظيف من توظيف آلي تقليدي وسطحي إلى توظيف فني وجمالي، فحين نوظف المكان لا نقف عن ذكر المكان وما يضمه أو مدى استيعابه لشخصياته، وإنما أهمية هذا المكان بالنسبة إلى الشخصية في حالاتها المختلفة، والاهتمام بجمالية وصفه بأزمنة متعددة، أي ماذا يعني المكان للشخصية الحالمة أو المطمئنة أو المريضة أو المسجونة أو المهاجرة أو السائحة، أو المكتئبة وغيرها، وكيف التعامل مع هذا المكان أو ذاك في أوقات مختلفة ليلاً أو نهارًا أو صيفًا أو شتاء.

وهكذا تدخل هذه الكتابة القارئ في حالة من الدهشة والإعجاب والاستمتاع والسؤال وتقوية العلاقة مع النص، بمعنى آخر لابد من

الانتباه إلى اللغة ومستوياتها، وعلاقتها في فضاء العمل والحضور إن كانت لغة فصيحة يفهمها الجميع في أقطار العالم العربي، أم هي لغة محكية محلية أو مناطقية، كما ينبغي الاهتمام بتقنيات الكتابة السردية، وكيفية توظيفها لتكون ماثلة في الحوار والوصف والمكان والزمان والأحداث، من دون الاندفاع نحو السرعة في الكتابة والإصدار، وكأننا مصابون بمرض الاستسهال الكتابي، لذلك على الكتّاب الطموحين من الشابات والشباب، وحتى تكون لهم مكانة أدبية وإبداعية أن يعوا أهمية اللغة، وأهمية الراوي، والانفتاح الدلالي، والتعالق بين المتخيل والواقع المعيش والمتغير، وبالأخص حين يناقش هذا الواقع في سياق الماضي والمستقبل.

كما ينبغي الاهتمام بالتجريب في تعدد الرواة والأصوات الروائية من دون إغفال العلاقة بين الرواية وما يرتبط بها من علاقات أخرى كالبعد الاجتماعي أو التاريخي أو الثقافي أو السياسي أو الثقافي، وهذه العلاقات التي تتطلب التجريب في الدلالات وانفتاحها، الأمر الذي يعني الاهتمام بصورة أكثر تجاه العلاقة مع الواقع المعيش والحقيقي والمتخيل، فالكتابة السردية لا يمكن لها الافلات من الماضي، أو الهروب من الحاضر، أو القفز ومحاولة التطلع نحو المستقبل وإن كان في عالم الغرائبية.

وإذا كان الماضي هو واقع مرّ عبر الزمن الفيزيائي، فالحاضر هو واقع ولكن غير مكتمل يجعل الكاتب والقارئ معًا في حالة قراءة مستمرة له، كذلك المستقبل الذي غالبًا ما يدخلك في المجهول. أما إذا جاءت الكتابات الروائية أو القصصية من دون وعي، ومن دون تجريب فإن ما تطرحه داخل جسدها لا يتعدى كونه عملاً تقريريًا، وهذا ما قد تلاحظه في الكثير من التجارب الخليجية السردية الشبابية، هؤلاء

الشباب والشابات الذين استسهلوا الكتابة الإبداعية عامة، والسردية على وجه الخصوص واعتقدوا بأنها الوسيلة السهلة التي تؤسس لهم مشروعهم الكتابي من دون عناء القراءة والفحص وتجريب الكتابة.

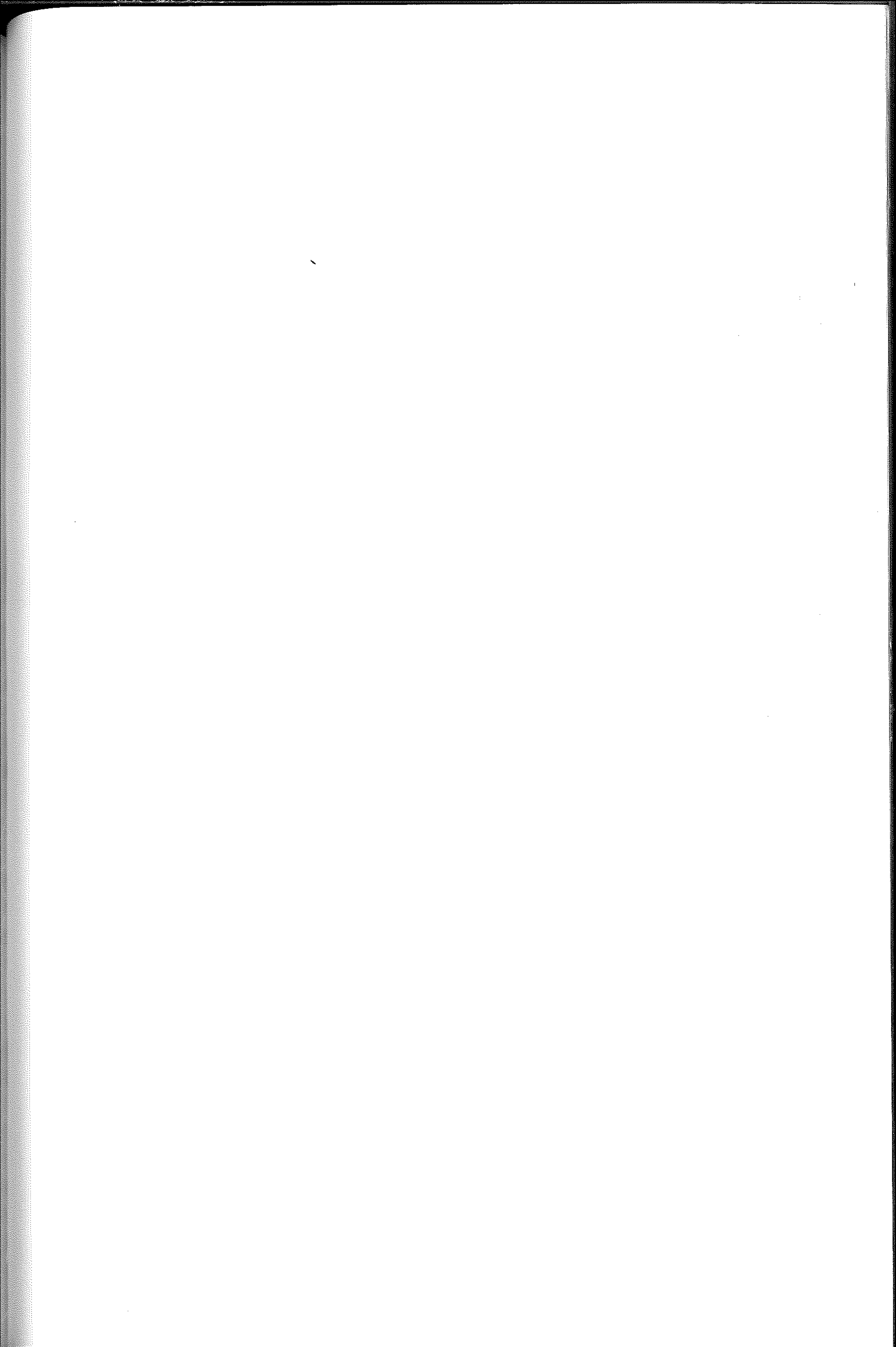
إن سيرورة العمل الإبداعي بشكل عام، والسردي بشكل خاص يدعونا إلى معرفة المجتمع وتحوّلاته وقضاياه، كما تتطلب الكتابة أن نتعلم كيف نبحث عن المعرفة، وكيف نتعامل مع قوانين الكتابة، وكيف نتحرر منها، الأمر الذي يتطلب بلا شك الغوص في معرفة الذات وذوات الآخرين، والاهتمام بطبيعة الثقافة الإنسانية مكانيًا وزمانيًا، محلية كانت أم خارجية، لما لها من دور في تحفيز الكاتب والقارئ على مواكبة المتغيرات والتحوّلات.

وفي إطار هذه الكتابات السردية في المنطقة، ألا يحق أن نتساءل حول مستوياتها ومستويات كتابها؟ ففيما يخص الكتابات: هل الأعمال السردية عندنا تسهم في تفجير الأسئلة المتعلقة بالفكر والمجتمع والثقافة؟ هل هي أعمال تتصف بالتجدد والحرية التي لا يقيدها قيد فيعيق حركتها الإبداعية؟ هل هي أعمال تخاطب العقل والمتخيل والوجدان؟ أم تكتفي بالمشاعر والعواطف؟ هل هي أعمال ترتقي بقيمة الإنسان عامة والمرأة على وجه الخصوص؟ هل هي أعمال تشعرك بأنها تكشف عن أزمة في تراثنا وحضارتنا وثقافتنا؟ وأهمية تجاوزها؟ هل هي أعمال حين تناقش الأقليات تؤمن بالآخر المختلف؟ هل أعمال هي تحاول إعادة صياغة التاريخ والتراث متحررة من سطوة التفسيرات الجاهزة المعلبة التي ورثناها؟

وفيما يخص كتّاب هذه الكتابات، فتتمظهر الأسئلة بـ: هل كتّاب هذه الأعمال يعون تمامًا الفرق بين واقع العمل ومجتمعه، وبين

الواقع المعيش الحقيقي؟ وبخاصة أن كثيرًا من الأعمال السردية تحاول أن تعطي لنفسها صفة الكتابة الواقعية من منطلق أنها كتابات تمثل الواقع أو هي الواقع المعيش نفسه، تلك الرؤية التي تجعل المتلقي يتجه مباشرة نحو الواقع الخارجي. في حين أن جمالية النص السردي هي التي تجعل المتلقي يتجه نحو النص بوصفه عالمًا يحمل شكلاً جديدًا وواقعًا بديلاً ووجودًا مغايرًا، ولكن هل هؤلاء مدركون دور الكتابة الإبداعية في المجتمع؟ هل لهؤلاء الخلفيات المعرفية المختلفة والواعية في الموضوعات التي يرغبون مناقشتها في أعمالهم السردية؟ هل يؤمنون فيما يطرحون من أفكار على لسان الشخصيات الورقية؟ أم مجرد كتابة من دون إحساس بمسؤوليتها؟ وغيرها من الأسئلة التي تبرز دومًا كلما قرأنا عملاً من أعمال هذه الفئة التي لا شك أن لديها الموهبة والإبداع، ولكن الحاجة إلى ما ذكرناه آنفًا.

السرد التفاعلي



السرد التفاعلي

لا شك أن التطور الذي يطرأ على المجتمعات وفي بناها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية يؤدي دورًا مباشرًا وآخر غير مباشر في تلك العلاقات التي يبنيها الفرد، وما يتعلق بحياته المختلفة، وبظهور عالم الإنترنيت والواقع الافتراضي إزداد الفرد حضورًا وانتشارًا بدءًا من تسعينيات القرن العشرين، حيث لم يعد الفرد خاليًا من الأصدقاء أو بعيدًا عنهم، ولكن في عالم آخر ليس واقعًا معيشًا ماديًا، وإنما واقع افتراضي، فراح الفرد في نسج علاقات واسعة اجتماعيًا أغلبها، تتخللها العلاقة الثقافية والأدبية والفكرية، وانصب هذا أيضًا على علاقة الكاتب وما يكتبه، وطريقة نشره الذي تعدد وتنوع بحكم التطوّر نفسه، وبحكم التحديث المستمر في مجتمع الآلة والثورة المعلوماتية وعصر التكنولوجيا.

ومن المحاسن في الكتابة السردية عامة قصة كانت أم رواية أم أدب الرحلات والسيرة، أصبحت أبوابها مفتوحة لدخول علوم وفنون قولية كدخول المراسلات مثلا، وما يتعلق بالعلوم الإنسانية النظرية، وغير القولية التي تتمثل في الفن التشكيلي، والتصوير والأفلام، وكل هذا بلا شك يصب في فضاء تلك الساحات التي هيئتها هذه الأجناس الأدبية، وأنواعها، لوجود تواصل وتلاقٍ بين الجنس الأدبي وما يحتضنه من أفكار ورؤى، وبين استعداد هذه الفنون، إذ كل هذا التلاقي يشكل علامة من علامات التجارب الحياتية والفنية والمعيشية العامة والخاصة.

إن التطور التكنولوجي أحدث ثورة معلوماتية كبرى ومستمرة، ولن تقف عند محطة معينة طالما البحث العلمي والتطوّر المعرفي

يقفان جنبًا إلى جنب مع هذه الثورة، وكلما تمددت أفقيًا، وأفرزت وسائط اتصالية مصاحبة لها، تمكنت في التمدد رأسيًا لتدخل في علاقة مع العقل البشري، والذهنية التي تتعامل مع هذه الثورة المعلوماتية التي استطاعت أن تستقطب كل العلوم والفنون والمعارف لتكون حافظة لها، وقد كان للعلوم الإنسانية عامة، والأدب بشكل خاص نصيب وافر حيث عبر سريعًا إلى عالم الحواسيب والتكنولوجيا من خلال كل المنافذ الاتصالية المتاحة حاليًا، فالشعر أو القصة أو القصة القصيرة جدًا باتت منتشرة ومتناقلة على المواقع الإلكترونية العامة والخاصة، وعلى منصات التواصل الاجتماعي **الفيسبوك/ تويتر/ اليوتيوب/ الواتساب/ السناب**، وعلى القنوات السمعية **أوديو**، وغيرها من القنوات المتاحة.

وإذا كانت الصحافة منذ تأسيسها في العالم العربي، ومع بداية القرن الماضي بالنسبة إلى دول منطقة الخليج العربية لها الفضل في احتضان العديد من المواهب والكتابات والنقدية، فإن العالم اليوم تغير كثيرًا، ولم تعد الصحافة الورقية هي الفاعل الوحيد لهذا الاحتضان، وهذه الطاقات، بل أسهم التطوّر التكنولوجي في العالم أجمع، وفي منطقتنا العربية على وجه الخصوص لجعل النص الأدبي إبداعًا ونقدًا بين جوانحه ليطير بها إلى كل ديار العالم، لذلك سعى الكاتب العربي كما فعل غيره من أفراد المجتمع إلى بناء علاقة تقنية مع التكنولوجيا بشكل عام، وجهاز الحاسوب بشكل خاص، وبالشبكة العنكبوتية بشكل أخص التي هي لغة تواصل اليوم، ولا يمكن إيقاف هيمنتها، بل فرضت على الثقافة أن تتواكب وهذه اللغة وثورتها المعلوماتية.

وبالعودة إلى أفكار بعض النقاد والمنظرين في الغرب، فإنها جاءت بمجموعة من التنظيرات تمثل بعضها في موت المؤلف الذي أعطى القارئ مسئولية تلقي النص، وجاء موت الناقد أو النقد، أو موت النقد

الأدبي على حساب ولادة النقد الثقافي، بل صفق الكثير من الكتاب حين قالوا هذا عصر الرواية، وليس الشعر، وها نحن نقف على عتبات من ينادي بموت الكتابة الورقية لصالح الكتابة الإلكترونية.

وفي الوقت الذي نؤكد أنه ليس بالضرورة كل جديد يعمل على تقويض ونسف ما هو قديم، إذ حين نتعامل مع قنوات الاتصال، ومنصات التواصل الاجتماعي يتبادر لنا بعض الأسئلة، مثل: هل ثقافة الصورة أكثر تأثيرًا من ثقافة الكلمة؟ أيهما الأجدي في ظل هذه الثورة المعلوماتية: أن نقرأ النص إلكترونيًا أم ورقيًا؟ وأين نجد متعة القراءة والإحساس الوجداني والعلاقة الترابطية مع النص، في النص الإلكتروني أم النص الورقي؟ وهل سيأتي يوم وينتهي الكتاب الورقي؟ أم تبقى المنافسة مستمرة بين القديم والجديد؟ وما تأثير القراءة من خلال الحاسوب على كل من طقس القراءة وذهنية القارئ في سياق التفاعلية نفسها؟ وهل تتغير ذهنية القارئ المتفاعل، والكاتب الرقمي في ظل الوتيرة السريعة للثورة المعلوماتية والتطوّر التكنولوجي؟

حين نعود بالذاكرة التاريخية والثقافية، وحتى المهنية سنجد التحوّلات والتغييرات الكثيرة التي حدثت في كيفية العمل الإداري والفني بالمؤسسات الحكومية والأهلية التي طرأ عليها التعامل مع آلية التغيير، بل فرض عليها بإرادتها وبغير إرادتها، فإذا كان قديمًا يبيع العامل عرقه وجهده وتعبه الجسدي والعضلي نظير أجر معين، فإن التطوّر والثورة التكنولوجية جعلت العامل لا يبيع عرقه وقوة عمله بالشكل التقليدي، وإنما يبيع كفاءته وذكاءاته المتعددة، كما أن العامل لا يحتاج حاليًا حين يقوم بالعمل أن يكون في مقر عمله وعلى مكتبه، بل يمكنه العمل وتقديم ما يطلب منه وهو جالس في بيته وفي غرفته، أو في المقهى، أو في النادي عبر الحاسوب وشبكة الإنترنيت، وهذا يعني

أن الحوسبة الإلكترونية قللت الجهد، والزمن، وألغت الكثير من الأمكنة وغيرها.

وبدخولنا عالم التكنولوجيا والشبكة المعلوماتية، فإننا خرجنا من بوتقة مراكز الاهتمام التقليدية من مؤسسات وأمكنة وعلاقات في المجتمع، وكذلك الكتابة الورقية، غير أن هذا كله يتطلب منا دومًا وباستمرار تطوير سيرورة الأداء، وتحسينها، ورفع الكفاءة الأدائية، والمهارية المتطلعة نحو المستقبل التقني، وهذا الدخول يشير إلى أننا « انتقلنا من ثقافة صناعية لليد العاملة مقرونة بالآلة الآلية إلى صناعية لدماغ العمل مقرونًا بالآلة الرقمية »[1].

ولا يخفى على أحد أن هناك الكثير في عالمنا العربي يؤكد أهمية التواصل مع شبكة الأنترنيت، وهذا أمر طبيعي طالما نؤمن بالتغيير والتطوير، ومتابعة مع هو جديد، وطالما نعلن أن ذهنيتنا تتواكب والمتغيرات الحياتية المختلفة، وهناك أمثلة كثيرة في واقعنا، إذ آمنا قبل هذا بالتطوير الذي طرأ على مناهج التربية والتعليم، والتطوّر الذي حدث في طرائق التدريس ووسائل التعليم، وفي أساليب التربية، كما آمنا بالتحديث في المجتمعات عبر التاريخ اجتماعيًا وثقافيًا، واصطففنا مع التحوّلات الاقتصادية وأهميتها بلفرد والمجتمع، وعلى الرغم من كل هذا لا شك أن كل جديد له معارضون، وله مؤيدون، وهنا علينا أن نتساءل ونفكر في قبولنا للتحوّلات التي حدثت لآليات العمل المهني والإداري في مجالات الحياة بفضل التكنولوجيا، إذ قبلنا دخول الحواسيب في مجال الوظيفة العامة والخاصة، وفي الطيران، وفي غزو الفضاء، وفي مجالات الصحة والتربية والطب، والهندسة، وغيرها ولكن لا يزال

1 - ستيفان فيال، الكينونة والشاشة – كيف نغير الرقمي الإدراك؛ ص84.

هناك بعض التحفظ في التعامل مع النص الالكتروني.

وفي هذا الإطار كتبت فاطمة البريكي مقالاً نشر على شبكة الإنترنيت بتاريخ 2005/06/03 تقول فيه أن التكنولوجيا والثورة المعلوماتية لا محال ستكون حاضرة في كل بيت، وستحفز مستخدميها على الإبداع والابتكار في مجالات تخصصهم ومهاراتهم من خلال تلك الخيارات المتعددة المتوافرة عبر أجهزتهم الإلكترونية التي أمامهم، ويشاهدونها كل حين، وفي مقابل هذا الإنجاز المعلوماتي الكبير أبرز العديد من الذين يرون في أنفسهم كتابًا ومبدعين، وطالما المجال واسع لهم دون قريب ذاتي أو مجتمعي أو مؤسساتي، فذهبوا لينشروا كتاباتهم متعددة الحقول والمجالات على شبكة الإنترنيت، بل هناك من أعطى لنفسه الحق أن يكون متعدد المواهب، كالكتابة الإبداعية والنقدية والحياتية والإنسانية، فيكتب الشعر والسرد والمسرح، والدراما والسينما، ويكتب في العلاقات الدولية والعلاقات الاجتماعية، وفي شئون الأسرة والمجتمع.

وبهذا الانتشار الذي يحقق التواصل الافتراضي للمئات من المتابعين، وربما الآلاف، مما يجعلك تقف حائرًا في طبيعة هذه الكتابات، وهذا التواصل السريع الذي يصعب منعه أو إيقافه، بل أن حيرتك تدور في كيفية تصنيفه هذا، وتحت أي حقل أدبي أو ثقافي أو إنساني يمكن إدراجه! وفي خضم هذا كله، هل لنا أن نتساءل: ما نوع تلك العلاقة بين الكتابات المنتشرة على شبكة الانترنيت باختلاف مستوياتها، والنقد الثقافي من جهة، وما ينشره هذا النقد حول الإبداعات الأدبية؟ وبالأخص إذا صنفنا الكثير من هذه الكتابات على أنها كتابات انطباعية أو سطحية، وهنا يأتي السؤال الآخر: هل الرواية الإلكترونية رواية شعبوية؟ أم هي رواية النخب المثقفة؟ أم هي رواية الاثنين معًا؟

وكيف يتم قياس ذلك إذا بات التدخل فيها من قبل المتصفحين العامة والخاصة؟

ومع هذا الظهور الإلكتروني رحلت كتابات الكتاب ومنجزاتهم المختلفة من نقد أو رأي أو محاورة لا تقف على صفحات الجرائد الورقية المحلية أو الخارجية، وإنما رحلتها كانت ولاتزال مع رياح هذه الشبكة العنكبوتية لتدخل عابرة الدول والمناطق وحدود القارات، وتصل إلى كل قارئ في العالم بالنقر على مفتاح الطلب ليكون في المكان والزمان الذي يريد، لذلك بات العالم قرية إلكترونية صغيرة، والإنسان يمكن أن نصفه بـ **(الإنسان نت)**، حيث « حتمية استمرار التطوّر التكنولوجي بعد ما انطلق آخذًا البشرية صوب غايات مجهولة، وما عاد بقدرة الإنسان أن يوقف جماح تطورها، بعد أن اكتسبت قدرة هائلة على التوليد الذاتي، أو ما تعرف بـ تأثير المنصة، فكل درجة تبلغها التكنولوجيا في مدارج تقدمها تتخذ منها منصة تنطلق نحو آفاق أعلى من التطور »[1]، وهكذا استفاد الكتّاب من هذه الشبكة في نشر أعمالهم التي كانت في أحيان كثيرة مرفوضة أو ممنوعة من الصحافة الورقية.

الأدب التفاعلي

كل شيء قائم على التعديل والإضافة، وربما التغيير، وهو ما يحدث في عصرنا إلى الكلمة المكتوبة والصورة الفوتوغوافية واللوحة الفنية واللقطة السينمائية والموقف الدرامي، كل هذا طرأ عليه التغيير والتطوير في طرائق التعامل معها، وفي الآلات والوسائل المستخدمة لها، فكلما تطور العلم، وارتبط بالثورة المعلوماتية حدث هذا التطور

---

1 - نبيل على، **العقل العربي ومجتمع المعرفة**، ص17.

الـذي يمثـل درعًـا واقيًـا إذا كان ذا قيمـة فنيـة وجماليـة، وذا وقـع فـي دورة الحيـاة والإنسـان، وتحديـث المجتمـع وتطـوره، بمعنـى كل هـذه الجوانـب الجماليـة هـي دروع واقيـة تقـي مـن الهبـوط فـي التخلـف وتراجـع المجتمـع، وبـذور تبـذر لحصـاد التحديـث والتطويـر.

وهنـا نعـود إلـى الثـورة المعلوماتيـة، حيـث الكتابـة الإلكترونيـة أو الرقميـة لا تقـف عنـد الكتابـة، وصـف الحـروف، وإنمـا تسير فـي تطـوّر مسـتمر طالمـا أن الثـورة المعلوماتيـة لا تقـف عنـد حـد معيـن، فهـي سيرورة تغييـر مستمرة فـي طبيعـة كتابـة النـص، وشـكل حروفـه، وتلـك التقنيـات الإلكترونيـة التـي توفرهـا وتغـري بهـا الكاتـب قبـل القـارئ علـى خـوض غمارهـا، والتواصـل مـع العالـم مـن خلالهـا، وليـس صحيحًـا أن العالـم الافتراضـي ضـد الواقعـي أبـدًا، « إنـه علـى النقيـض مـن ذلـك، إنـه نمـط وجـود خصـب وقـوي يغنـي عمليـات الإبـداع، ويفتـح آفـاق المسـتقبل، ويحتفـر آبـارًا مـن المعانـي تحـت سـطحية الوجـود الفيزيائـي الآنـي »[1].

ولكـن هـذا الأمـر يتطلـب مـن الكاتـب أن يكـون علـى درايـة عاليـة، ومعرفـة دقيقـة بعالـم التكنولوجيـا الرقميـة، وبتحديثهـا المستمر، أي المعرفـة الدقيقـة بصناعـة **الكتابـة الرقميـة** التـي تتطلـب المزاوجـة بيـن الواقـع المعيـش والواقـع الافتراضـي مـن جهـة، والتخييـل وعالـم التكنولوجيـا مـن حيـث كيفيـة توظيـف تقنيـات الحاسـوب فـي النـص مـن جهـة ثانيـة، وهـذا مـا أكـده ستيفـان فيـال بـأن « الافتراضـي ليـس وهمًـا ولا استيهامًا، ولا مجـرد احتمـال مرميًـا فـي جـوف الممكـن، إنـه واقعـي وبالفعـل يعمـل بصـورة أصوليـة، الافتراضـي هـو فـي نظـام الواقـع »[2]، ولأن هـذا الافتراضـي بـات واقعًـا فعليًـا مـن خـلال التعامـل والتفاعـل اليومـي بيـن المسـتخدمين،

1 - بيير ليفي، **عالمنا الافتراضي .. ما هو وما علاقته بالواقع؟**، ص10.

2 - ستيفان فيال، **الكينونة والشاشة – كيف نغير الرقمي الإدراك؛** ص142.

فالواقعي أيضًا يؤكده غاستون باشلار بأنه « ليس أبدًا ما قد نعتقده، وإنما هو دومًا ما كان علينا أن نفكر فيه »[1].

وكما كانت هناك موجات معادية للشعر الحديث عامة، وقصيدة النثر بشكل خاص، إلا أن العالم الإبداعي استمر في الكتابة، ولم يقف عند رأي هؤلاء الذي كانوا بحسب رؤاهم رافضين هذا النوع من الكتابة، بل لو عدنا بذاكرتنا الثقافية، فهناك تطوّر حدث من خلال النظريات والمدارس الفنية والتربوية، والمناهج النقدية في مجالات متعددة ومتنوعة، وفي العلوم الإنسانية والطبيعية وغيرهما، بمعنى آخر أن العالم يتغير سريعًا في مجال التكنولوجيا، ولن يستطيع المخالف لهذا التطور أن يقف حائلا، فالبحث عن المعرفة في إطار الثورة المعلوماتية بات واقعًا ملموسًا، بل أفرز التواصل مع هذه التطورات الاتصالية والمعلوماتية علاقات مباشرة مع العقل البشري في الواقع المعيش، وبين العقل الافتراضي الذي شكلته البرامج الإلكترونية.

استطاعت الذهنية التي تتعامل مع الثورة المعلوماتية استقطاب كل العلوم والفنون والمعارف لتكون حافظة لها، ولم تعد تلك المنصات المعلوماتية والتكنولوجية وقنوات التواصل الاجتماعي بعيدة عن الإنسان العادي، فكيف بالإنسان الكاتب والمبدع والمثقف، لذلك فالنص لم يعد مجرد كلمة مدونة على الجهاز، وإنما باتت ضمن هيكل من المفردات والمؤثرات الأخرى التي تضيف للنص معاني تحفز القارئ ليكون متفاعلاً.

وقد فرض الأدب التفاعلي بمرور الوقت التغيرات في كيفية التعامل مع الكتابة من قبل الكاتب، والقراءة من قبل المتلقي، فجميع المتعاملين

---

1 - ستيفان فيال، الكينونة والشاشة ـ كيف نغير الرقمي الإدراك؛ ص21.

مع الكلمة المكتوبة أو المسموعة تأثر بالثورة المعلوماتية والتكنولوجيا، كما تأثروا بغيرها من التقنيات والتحوّلات في المجتمع، وفرضت هذه الثورة على الثقافة العربية بناء علاقة بينهما من جهة، وبين بقية الثقافات الأخرى الواقعة ضمن منظومة هذه الثورة المعلوماتية من جهة أخرى، فـ« الأدب التفاعلي الرقمي يهدف إلى تطوير الوعي بالنص من خلال تجديد الكتابة العربية، وعبر الدعوة إلى إخفاء الحدود التقليدية بين القراءة والكتابة، وتحديث شكل الثقافة العربية المعاصرة لتدخل في فضاء التكنولوجيا الجديدة »[1]، لذلك فقد تعددت أسماء تلك النصوص المدوّنة على شبكة الإنترنيت، كالنص الشبكي الذي أشار إليه أبسن آرسيث، أو النص المتفرع كما أشار إلى ذلك حسام الخطيب، أو النص الفائق كما ذكره نبيل علي، أو النص المترابط كما جاء عند سعيد يقطين[2].

ولكن كل هذه التوصيفات لا تخرج عن نطاق التسميات التي باتت منتشرة لدى **الإنسان نت**، وهي: النص الرقمي أو التفاعلي كما يطلق عليه في أوروبا، والنص الترابطي كما يطلق عليه في أمريكا، والنص الإلكتروني أو الأدب الإلكتروني كما في فرنسا، فهو: « نص مفتوح ومهجن ومتشعب بامتياز، يتضمن نصوصًا وانساقًا مركزية وفرعية متفاعلة فيما بينها تناصًا وانصهارًا وتشابكًا »[3]، وهذا يعني أن العصر الحالي هو عصر التحدّيات المعرفية والتكنولوجية والثورة المعلوماتية التي ولجت كل مجالات الحياة العامة والخاصة، من أصغر شيء يمكن أن يقوم به الإنسان إلى أكبر ما يتصوره ويتخيله.

1 - إياد إبراهيم الباوي وحافظ محمد الشمري، **الأدب التفاعلي الرقمي – الولادة وتغير الوسيط**، ص8.

2 - انظر: فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص21-22.

3 - جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)**، ص34.

ولا شك أن التطور الذي حدث في عالمنا اليوم كانت ارهاصاته منذ القدم، بحيث كل شيء في الحياة له علاقات وارتباطات مباشرة أو غير مباشرة، إذ ربما بدأ التطوّر في الكتابة من خلال النقش على الأحجار والصخور؛ لأن هذه المواد تمثّل العصر الذي كانت فيه، وهو العصر الحجري، وحين بدأت الكتابة على الأوراق عامة وأوراق الشجر بخاصة فلأن العصر كان عصرًا زراعيًا، أما الكتابة على الورق المصنوع والكتابة التقليدية فهذا يعني انتقال المجتمع من الزراعي إلى المجتمع الصناعي، غير أن العصر الذي نعيشه اليوم هو عصر الشبكة الإلكترونية والكتابة الرقمية لذلك انتقلت الكتابة أو كثير منها من الكتابة الورقية إلى الكتابة على الشاشة الزرقاء.

بمعنى آخر إن وصولنا إلى الكتابة الرقمية جاء بعد مرور النشاط الإنساني الثقافي بمراحل عبر السنين، حيث « لن نفهم شيئًا في الثورة الرقمية ما دمنا لا نضعها في الحركة العامة لتاريخ التقنيات الذي تُشكل فيه مرحلة من مراحله، وذروة قمته، لأن الثورة الرقمية ما هي إلا آخر ثورة في الثورات التقنية بعد ثورة ما قبل الآلية (الزراعية) في القرن الخامس عشر، أو الثورة الآلية (الصناعية) في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما أن الثورة الرقمية صاعقة وكلية، فقد أعادت تنظيم مجموع نسقنا التقني في بضعة عقود »[1].

ولكي نعلم أن اللغة لا يمكن أن تخرج من الكاتب، وتصل إلى القارئ إلا عبر وسائل اتصاليّة وقنوات إيصالية، فالكاتب بحاجة إلى آلة لنقل لغته ومعانيها ودلالاتها إلى طرف آخر هو الاستقبال، والحالة التواصلية لم تعتمد على اللغة فحسب، بل تعدت ذلك بكثير، فبعد أن

---

1 - ستيفان فيال، الكينونة والشاشة ـ كيف نغير الرقمي الإدراك؛ ص63.

كانت اللغة القولية والتخاطبية تنقل عبر اللسان لتستقبلها الأذن، لتكون لغة سمعية، جاءت اللغة البصرية ذات الرموز التشكيلية والتصويرية التي برزت من خلال الرسم على الألواح الصخرية أو الحجرية أو الخشبية من لوحات وأشكال ورموز، ثم الكتابة التدوينية التقليدية التي تمثل اللغة القرائية الرامزة.

وبهذه اللغة الأخيرة تطوّرت الكتابة، وآلياتها بشكل ملحوظ، وفيه بعض التقنية الفنية، أي من الكتابة بالريشة، وعلى الرقع والجلود وأوراق الشجر، إلى حروف الرصاص وصفها، ثم الآلة الكاتبة، حتى وصل بنا التطور إلى النقر على أزرار الحاسوب بكل يسر وسهولة مقللاً بذلك الجهد والوقت والزمن والمكان، الذي يتطلب معرفة بالتعامل مع الحاسوب والتقنيات والبرمجيات، وباتت الحواسيب أحد أهم التقنيات الموظفة في جميع حياتنا الوظيفية والمهنية والحياتية العامة والخاصة، الحكومية والأهلية، وفي هذا السياق أشارت البريكي إلى أهمية « توظيف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، ولا يكون تفاعليًا إلا إذا أُعطي المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص »[1].

وهناك فرق كبير بين النشر التقليدي أي الورقي، والنشر الإلكتروني، بل حتى النشر يختلف إن كان نشرًا للقصة القصيرة أو الرواية أو القصة القصيرة جدًا (ق. ق. ج)، أو نشرًا للمقالات والدراسات في المعارف الإنسانية عامة والأدبية بخاصة، وهناك فرق بين النص المكتوب ورقيًا، وحوّل إلى نص إلكتروني، وبين النص المكتوب في الأصل ليكون إلكترونيًا، وهذا ما أشار إليه جورج لاندرو الذي

---

1 - فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص49.

يعد من المنظرين الأوائل لمفهوم النص المترابط، مؤكدًا على إيجاد عناصر مشتركة بين نظرية الأدب وبين مفهوم النص المترابط، كما أن الكثير من طروحات رولان بارت حول مفهوم النص باعتباره نظامًا، ومفهوم القارئ باعتباره منتجًا للنص، وليس مستهلكًا، إضافة إلى مفهوم اللامركزية التي اقترحها جاك دريدا، وتعدد الأصوات باعتبارها تعددًا لأنماط الوعي، وليس تعددًا لخصائص الوعي كما اقترحها ميخائيل باختين.

إنها مجموعة تصورات وطروحات وأفكار اعتبرها لاندرو من أساسيات مفهوم النص المترابط [1]. فهناك العديد من الذين كتبوا في مجال تاريخ التقنيات وتطوّرها حتى الوصول إلى الحواسيب والبرمجيات المرتبطة بالنص الشبكي أو التشعبي أو التفاعلي، وبشكل عام كتبوا عن رقمنة النص، مثل: جاك إيلول الذين نشر كتابًا بعنوان: **النسق التقني** في العام 1977، كما نشر برتران جيل كتابًا بعنوان: **تاريخ التقنيات** في العام 1978، بالإضافة إلى إريك ميغري، وستيفان فيال، وبيير ليفي، وغيرهم.

وهنا لا يعنينا تلك العلاقات التي تبنى من خلال مواقع التواصل الاجتماعي المعنية بالدردشة الاجتماعية أو الإبحار في مناطق أخرى حيث جعلتهم يعيشون في جسد هذه المواقع طوال اليوم، دون طرق باب فضاء المعرفة الفكرية أو الثقافية أو الأدبية، إذ لم تكن المنتديات والمواقع الإلكترونية وهذه المنصات التواصلية ظاهرة من المتخيل وكأنها غير موجودة في السابق، أعتقد إذا كان الكتاب الإلكتروني هو امتداد وتطّور لمرحلة الكتابة الورقية، فإن هذه المنتديات على

---

1 - انظر زهور كرام، **الأدب الرقمي – أسئلة ثقافية وتأويلات مفاهيمية**، ص25 – 26.

شبكة الإنترنيت سبقتها منتديات كانت عبارة عن أمكنة أدبية أو ثقافية، مثل: الصالونات أو النوادي أو المقاهي أو المجالس أو الديوانيات، وهي أمكنة تدار فيها الحوارات والنقاشات والمساجلات والتواصل الثقافي والسياسي والاجتماعي، إلا أن الفارق في المترددين بين تلك الأمكنة ومنصات التواصل الاجتماعي الإلكتروني، ففي الأول المشاركة حقيقية وملموسة وواقعية ومعروفة، أما في الثانية فالعالم الافتراضي لم يعط المعرفة الحقيقية للمتصل.

الرواية التفاعلية

الحديث عن الرواية التفاعلية، يعني الحديث عن رواية لم تصدر ورقيًا، وصدورها يكون في الفضاء الإلكتروني، وهذا لا يعني إبعاد كل ما ينشر من كتابات إبداعية أو نقدية أو دراسات ثقافية وغيرها من كونها نصوصًا إلكترونية، إذ اختلفت الصفحة التي كتبت عليها هذه النصوص، أي بين الورقي والشاشة الزرقاء، لهذا أشار المشتغلين بحقل الكتابة الإلكترونية عامة، والمعنيين بالنص التفاعلي مفاهيمهم تجاه هذا النص، والتفاعل معه. وقد بيّن حسام الخطيب أن الرواية التفاعلية هي نص كتب على جهاز الحاسوب وفق إمكانيات تقنية تكنولوجية، وبرنامج خاص تتوافر فيه عناصر متعددة غير اللغوية، ليبني النص نفسه.

وهذا يعني أن النص حين يكتب بواسطة الحاسوب، وبوصفه نصًا تفاعليًا، فإنه يأخذ منحيين، الأول: المنحى السلبي كما تصفه فاطمة البريكي، فالنص بدل أن يكتب على الورق، كتب على شاشة الحاسوب، ولكن حين يتم توظيف إمكانات الحاسوب التقنية المتوافرة المختلفة والمتعددة غير اللغة، فالنص يأخذ المنحى الإيجابي، أي أن « الأدب

التفاعلي هو الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون تفاعليًا إلا إذا أُعطي للمتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص »[1].

ووفقًا للعلاقة بين اللغة والثورة المعلوماتية، والنص التفاعلي، يأخذنا إلى الجاحظ ومقولته المشهور ذات العلاقة بين المعنى واللغة، أي المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والأعجمي، فهو يرمي إلى أهمية اللغة، ودور الكاتب أو المبدع في إيجاد تلك الإيحاءات والمعاني والدلالات غير المعجمية لهذه الكلمة أو تلك، وبما أن الكاتب أو المبدع لديه القدرة على التوليد والتوظيف والرمز من خلال المفردات اللغوية والمتخيل، الذي يعني وجود علاقة وثيقة عند المبدع بين اللغة والخيال، أي إذا كانت هناك علاقة، فإن اللغة التي باتت بين كتّاب الانترنيت وكتابة اللغة السردية التفاعلية لا تخرج من عالم هذه العلاقة، وإن كان الأمر مختلف عند الجاحظ المعتمد على كاتب واحد، وبين النص التفاعلي أو الرواية التفاعلية التي تتطلب العديد من الكتاب الذين هم قراء متفاعلون.

وبهذا فالكتابة الإبداعية تسعى إلى أما المزج بين الواقعي والمتخيل كما هو في الرواية ذات الاتجاه الرومانسي أو الواقعي، أو أخذ القارئ إلى عوالم افتراضية كما في **حكايات ألف ليلة وليلة**، وتشعب الحكاية لتخرج منها حكايات وحكايات، لتعود مرة أخرى إلى الحكاية الأصلية، وكذلك نجد الحالة الاستطرادية والانتقال من حدث إلى آخر، أو من موضوع لآخر في كتاب

---

1 - فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص49.

الكامل للمبرد، وبعض كتب الجاحظ، وهذا ما ينتج عنه تعدد الأصوات التي أشار إليها ميخائيل باختين وإن كان بقياس آخر، لكن الفرق أن التشعب هذا يكون من خلال سارد الحكاية نفسه، وهنا توظيف التخييل ليس استشرافيًا، وإنما ماضوي، بل هناك من يبني للقارئ عالمًا يصعب عليه التفرقة بين ما هو واقع وحقيقي، وبين ما هو افتراضي، مثل: رواية **كافكا على الشاطئ** لهاروكي موراكامي، وهذا التخييل ربط بين الماضي والحاضر، غير أن الرواية الرقمية أو التفاعلية تبنى في اتجاه الاستشراف والمستقبل، وهذا ما بينه سناجلة أيضًا وإن كان بشكل آخر في أسئلته حول الرواية القادمة: « ما موضوع الرواية القادمة؟ ما لغتها؟ بل ما هي اللغة أصلاً؟ وهل الكاتب الورقي المعهود قادر على استيعاب الرواية القادمة؟ أم إننا بحاجة إلى لغة أخرى وكاتب آخر؟ »[1].

وفي سياق آخر فالرواية التفاعلية تتطلب قراء ومتلقين مختلفين عن قراء الرواية الورقية؛ لأن دور الكاتب الأصلي يكون محصورًا، أو يكاد يلغى بسبب أن النص لم يعد نصًا لواحد، بل هو نص لمتعدد، وهذا ما أوضحته عبير سلامة في قولها أن الرواية التفاعلية هي نص يوظف فيه التقنيات والبرامج التكنولوجية المتاحة من خلال شبكة الإنترنيت، وعن طريق الحاسوب، أي أن هذه البرامج تسمح بربط النص اللغوي بالإمكانات التقنية المتمثلة في الأشكال المتعددة: كالصور والرسومات والموسيقى والأفلام والألوان والخطوط والخرائط والوصلات بالمواقع الأخرى التي تضيء النص[2]، وهو ما يؤكد أن بدايات ونهايات الرواية التفاعلية متعددة ولا تقف عند بداية واحدة أو نهاية واحدة، وهذا التعدد

---

1 - محمد سناجلة، **رواية الواقعية الرقمية**، ص15.

2 - عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، موقع:
www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm

ناتج من تعدد القراء، فالتكنولوجيا تتيح للرواية التفاعلية، استحضار المعارف المختلفة، والفنون المتعددة، والأفلام على اختلاف أنواعها، وطبيعتها، وكيفية عرضها وهدفها، وكذلك استحضار الأساطير ورجال السياسة والأعلام من رجال أو نساء.

والرواية حينما تكتب إلكترونيًا فإنها تخرج من دائرة الهوية الضيقة التي ربما يحرص عليها بعض الكتاب الذين لا يرغبون في فتح أفق التواصل مع عالم الإنترنيت، وتدخل في الهوية المتسعة ذات الأفق الكبير المؤطر بعدد من الثقافات التي يحتويها النص، أيا كان نوعه، وشكله، وطبيعة كتابته، فالرواية التفاعلية هو الانتقال من المكان الضيق المحدود إلى الفضاء الواسع المعروف وغير المعروف، أي **المكان الافتراضي**، والخروج من هيمنة ضيق الفضاء وزمنه إلى اتساع الفضاء وتعدد أزمنته، وكلما تقدم العلم في تطوير تقنيات الحوسبة، وآلية التعامل والتواصل مع الشبكة العنكبوتية ذهب النص المكتوب رقميًا - **الرواية التفاعلية** - إلى هذه الفضاءات الأكثر اتساعًا، وهذا يعطينا ملمحًا مهمًا تجاه الرواية التفاعلية التي لا يكون نصها نصًا ثابتًا، ولا مركزيًا، وإنما هو نص تفاعلي في الشكل المستوعب لكل الإمكانات المتوافرة في برامج الحاسوب، وشبكة الإنترنيت من جهة، وتعدد الكتّاب وتنوع ثقافاتهم، وتطلعاتهم ورؤاهم من جهة أخرى.

وبهذا فالرواية التفاعلية تعطي المجال إلى حضور العديد من الدلالات التي تسهم في توليد المعنى بعيدًا عما قد تثيره هذه الدلالات من جدل أو خلاف أو حتى توافق، فهي « تعتمد على الاختيار الحر للقارئ، وعلى مشاركته المؤثرة، ويكون من حقه أن يختار ما سيحدث لاحقًا، وأن يخلق سلسلة من الإمكانات المختلفة للأحداث ونهاياتها، وأن القارئ الواحد يمكن أن يقرأ الرواية عدة مرات بحبكات مختلفة، وهنا

وإذا نحن العرب تأخرنا في التعامل مع الثورة المعلوماتية، فإن الآخر سبقنا بسنوات، إذ أن أول نشر للرواية في العالم، وبوصفها **رواية تفاعلية** كانت للكاتب الأمريكي مايكل جويس، بعنوان في العام 1986[1]، وبعد سنوات تقارب الثلاثين عامًا، حاول بعض الكتاب فرض الوجود في العالم الافتراضي إبداعيًا، فجاء الروائي الأردني محمد سناجلة حاملًا لواء التغيير والدخول إلى عالم النص الرقمي، فنشر أول رواية له بعنوان **ظلال الواحد** في العام 2001، ثم تبعها برواية أخرى بعنوان **شات** في العام 2005 ثم رواية **صقيع** ورواية **ظلال العاشق** التاريخ السري لكموش، وقد وظف التقنيات المتاحة لعمله الروائي كالجرافيك والتصوير السينمائي والموسيقى والغناء والمونتاج وغيرها.

وتوالت بعد ذلك نصوص تفاعلية أخرى لكتاب عرب، مثل: الكاتب العراقي مشتاق عباس معين الذي كتب قصيدة بعنوان: **تباريح لسيرة بعضها أزرق**، وكتب الكاتب المصري أحمد خالد توفيق قصة بعنوان: **ربع مخيفة**، والشاعر محمد الفخراني نكتب قصيدة بعنوان: **سيرة بني زرياب**[2]، كما نشر الروائي المغربي عبدالواحد استيتو روايتين، هما: **على بعد ملمتر واحد، وطينجو**، ولأهمية تفاعل هذا الكاتب إلكترونيًا، فقد نادى قراءه قائلاً لهم: إذا كانت علاقة الروائي بقرائه في السابق تبدأ بعد الانتهاء من كتابة الرواية ونشرها، فإن العلاقة اليوم ومع النص الإلكتروني تكون علاقة متواصلة لذلك (**لم لا نخوض المغامرة معًا؟**).

1 - إياد إبراهيم الباوي وحافظ محمد الشمري، **الأدب التفاعلي الرقمي – الولادة وتغير الوسيط**، ص29.

2 - انظر: جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)**، ص99-100.

لكـن هـذه المغامـرة تتطلـب دورًا غيـر عـادي للمتفاعـل النموذجـي تجـاه النـص التفاعلـي عامـة، والرويـة التفاعليـة بخاصـة، أي تتطلـب دورًا يتمثـل فـي المعرفـة التكنولوجيـة والحاسـوبية، والمعرفـة الثقافيـة والأدبيـة والنقديـة، وهنـا فـإن محمـد سـناجلة أشـار إلـى كيفيـة التعامـل مـع روايتـه الأولـى **ظـلال الواحـد** الـذي لـم يكـن بالشـكل المتوقـع المطلـوب، والجـاذب والكبيـر، وإنمـا كان التواصـل مـع الروايـة ضعيفًـا جـدًا مـن قبـل القـراء والمتلقيـن عامـة، والمثقفيـن بخاصـة؛ فبعضهـم بحسـب مـا صرحـوا بـه لـم يكونـوا علـى معرفـة بتقنيـة التعامـل الحوسـبي، وأشـار الآخـر لعـدم رغبتـه فـي القـراءة مـن خـلال شـبكة الانترنيـت، ومـن هـذا المنطلـق فكـر سـناجلة فـي طباعـة روايتـه الإلكترونيـة ورقيًـا، إذ يقـول: « ولم أكـن أفعـل ذلـك إلا وأنـا واثـق تمامًـا من أن الروايـة في شكلها الورقـي قـادرة علـى الوصـول إلـى المتلقـي »[1].

وفـي الوقـت الـذي بـرزت فيـه النظريـات والمناهـج النقديـة المتكئـة علـى النصـوص الورقيـة، وتشـكلت عبـر الزمـن، ونمـت وانتشـرت، فقـد تـم الاسـتفادة منهـا فـي قـراءة النصـوص الإلكترونيـة أو التفاعليـة، ونقدهـا، فبعـد أن دقّ إسـفين التغييـر والتحـوّل فـي عالـم القـراءة، والوسـيلة المتبعـة فـي الكتابـة حديثًـا، أي الوسـيلة الإلكترونيـة، حضـر هـذا التجريـب النقـدي، فبـدأت الأنظـار تتجـة نحـو النـص الأدبـي الإلكترونـي ببعـض هـذه الأدوات النقديـة، والنظريـات الأدبيـة، والمناهـج التحليليـة. وكمـا حـدث فـي الغـرب، حـدث فـي عالمنـا العربـي، وهنـا أعنـي إنّ الأمر يتطلـب قارئًـا مختلفًـا، وليـس القـارئ العـادي، أي القـارئ الـذي يمتلـك القـدرة علـى التفاعـل والتواصـل مـع النـص، ويسـعى إلـى المسـاهمة الإيجابيـة فـي النـص الأصلـي، وإن اختلفـت وجهـة نظـرة، فهـو القـارئ الفاعـل الواعـي.

---

1 - محمد سناجلة، **رواية الواقعية الرقمية**، ص8.

وعلى الرغم من محاولة توظيف ما طرحته النظريات والمناهج النقدية الغربية على النصوص الأدبية العربية، فإن العملية النقدية نفسها في عالمنا العربي سارت بخطى بطيئة، وحوارنا مع النص الإلكتروني لا يخرج عن المثلث الذي تدور في فلكه العملية النقدية تجاه النص الورقي انطلاقًا من الكاتب ثم النص ثم القارئ، ولكن الاستمرار في نسج العلاقة التفاعلية والنقدية مع النص الرقمي، فرض الخروج من فضاء الأضلاع الثلاثة إلى ضلع رابع، وهو الواقع الافتراضي، أي الحاسوب وتقنياته الفنية المتعددة.

وفي خضم هذا التحوّل فنحن لا نريد من قراء الرواية الإلكترونية قراءة النص أو البحث عن النص ليعرفوا ما أضيف إليه من صور أوأفلام أو تعليقات أو رسومات أو غير ذلك، بل ينبغي قراءة العمل وتحليله ومقارباته في سياقات مختلفة، مع الوقوف تحليلاً ودراسة لكل ما أضيف له، وهنا نستشهد بقول سعيد يقطين بقوله: « دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث، وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها، أو استيعاب الخلفيات التي تحددها، ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط، والنص المتفاعل، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي، ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي والكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني، إن الرهان الأساس بالنسبة إلى النقد الروائي هو التطور، والمواكبة، والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا عندما سنفتح أعيننا على ما يتجدد، نجد الآخرين قد سبقونا بعقود لا يمكننا قياسها، وبالتالي لا يمكننا تداركها »[1]. والأمر نفسه دعا إليه محمد

---

1 - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص209.

سناجلة، وهو إيجاد نظرية أدبية جديدة ذات علاقة بالنص الترابطي والتفاعلي، وفقًا لعمليات التطوّر السريعة في عالم التكنولوجيا.

القصة بين واقعين

حين كان الشعر متربعًا على مشهد الثقافة والأدب العربيين كان هو التاريخ والديوان، بحضور الكتابات السردية الحديثة كالمسرح القصة والرواية ثم القصة القصيرة جدًا، سعى الشعر إلى تعدد فنونه وأنواعه، ولكن لم يستطع إلغاء أي فن من الفنون التي باتت منغمسةً في وجدان الإنسان وعاطفته، ومتخيله، وهي من المشروعات الكتابية العربية، مما أفضى ذلك إلى حالة من التعايش والتجاور والتواصل بينها، وعندما فتح العالم بابًا آخر يمكن لهذه الفنون والأجناس بناء جسور لها من خلاله لم يتردد الكتّاب والمبدعون، فحدث التشابك والتواصل الفني والجمالي التكنولوجي تجاه النص الإبداعي.

وما وصولنا إلى الكتابة الرقمية إلا بعد مرور النشاط الإنساني الثقافي بمراحل عبر السنين، بدءًا من الشفاهية حتى الرقمية، وقدم للأدب عدد من الكتّاب والمشتغلين بالنص إلكترونيًا، حيث يرى مشتاق عباس معن « بأنه نص يستعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات، وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، وبيّن السيد نجم بأن الأدب التفاعلي كل نص ينشر نشرًا بالوسائط الإلكترونية »[1]، كما أنه « يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، ولا يكون تفاعليًا إلا إذا أُعطي

---

1 - إياد إبراهيم الباوي وحافظ محمد الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي – الولادة وتغير الوسيط، ص19.

المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص »[1].

ولكن هذا التواصل والتفاعل عبر شبكة الإنترنيت قد سبقتها محاولات ورقية في شكل تفاعلي بين النص والقارئ ليس بوصفه قارئًا فحسب، بل جعله كاتبًا للقصة، وهذا ما قد وظفته الصحافة المصرية أربعينيات القرن الماضي، وحاولت الصحافة السعودية تقليده حيث « دأبت بعض الصحف على نشر نوع من القصص يسمى **القصة الاستفتائية**، وهي قصة تعرض مشكلة أو موقفًا اجتماعيًا، ثم تطلب من القراء المشاركة في تكملة القصة أو حل المشكلة »[2].

وعلى هذا الأساس أشارت البريكي إلى أن النص التفاعلي – وهنا مثلاً القصة – حينما تدخل في عالم الأدب التفاعلي فتكون « نصًا مفتوحًا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع نصًا ويلقيه في أحد المواقع الإلكترونية، ويترك للقراء والمستخدمين إكمال هذا النص، لذلك لابد من الاعتراف بدور المتلقي في بناء النص وقدرته على الإسهام فيه »[3]، ولكن ما هو منتشر حاليًا لدى كتاب العربية شعرًا وسردًا، إنّ النص مكتوب من قبل المبدع ولا يتدخل المتلقي إلا عبر قراءة هذا النص، والكتابة عليه بنص آخر تعليقًا أو نقدًا أو حتى نصًا إبداعيًا، وما التفاعلية هنا إلا في نطاق ضيق جدًا.

وفي ضوء العلاقة مع شبكة الإنترنيت والميديا وشبكات التواصل الاجتماعي، نتساءل: هل العلاقة التي تكوّنت بين النص السردي والثورة المعلوماتية هي علاقة تشاركية تفاعلية تبادلية بين كاتب النص والنص نفسه من جهة، وبين قنوات التواصل الإلكتروني من جهة أخرى؟

---

1 - فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص49.

2 - سمحي بن ماجد الهاجري، **القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية**، ص173.

3 - فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص50.

كما أوضح سعيد يقطين بالقول بأن: « الأدب التفاعلي هو مجموعة الإبداعات التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، واتخذت صورًا جديدة في الإنتاج والتلقي »[1]، أم هي علاقة نفعية برجماتية دعت لها الحاجة من قبل الشبكة والكاتب معًا؟ أم هي علاقة وجود حتمي في ضوء هذا الانفجار المعرفي، والتطوّرات السريعة في عالم التكنولوجيا والمعرفة الإلكترونية؟ إذ لم يستطع الكاتب حاليًا الابتعاد عن هذا التطوّر، بل فرض الالتصاق به شاء أم أبى، أم هي علاقة حوارية بين مرسل النص ومستقبله في إطار السرعة والحداثة العلمية والمعرفة والثقافة؟ « فكلما تطوّر الفكر البشري، وتطوّرت آليات تفكيره، تغيرت أشكال تعبيره، ومن ثمة تغيرت إدراكاته للأشياء والحياة والعالم »[2].

إن العلاقة بين الكاتب ونصه وبين الشبكة المعلوماتية تكمن في محورين مهمين يتمظهران في إشكالية تخص المبدع، وإشكالية تخص النص، أما إشكالية المبدع فهي تدور حول الكاتب العربي الذي مازال في حوار مع ذاته فيما يتعلق بطبيعة الولوج إلى عالم الثورة المعلوماتية، وما يتعلق بها من علاقة تقنية ينبغي معرفتها، وفيما يخص النص، فتأتي إشكالية النص والتحوّل الذي يتطلب البعد المعرفي، وما طرأ على عالم الكتابة والواقع الثقافي والأدبي في سياق التواصل بالشبكة العنكبوتية، حيث يحق « لأفراد كل مرحلة تاريخية التعبير بواسطة الإمكانات والأدوات المتاحة؛ لأن الإمكانات ليست مجرد وسائط، وإنما تعبر عن شكل تفكير مرحلة »[3].

---

1 - سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، ص9.

2 - زهور كرام، **الأدب الرقمي – أسئلة ثقافية وتأويلات مفاهيمية**، ص12.

3 - زهور كرام، **الأدب الرقمي – أسئلة ثقافية وتأويلات مفاهيمية**، ص13.

النص السردي بين الافتراضي والورقي

وفي إطار المقارنة بين الرواية التفاعلية والرواية الورقية نجد البون شاسعًا بين الاثنتين، وبمجرد عملية حسابية عددية في أي بلد عربي، سنلاحظ تفوق النص المكتوب ورقيًا على النص المكتوب إلكترونيًا بشكل عام، والنص التفاعلي بشكل خاص، وهو ما أكده سناجلة بعد روايته الأولى، ولكن هذا لا يعني انحسار النص التفاعلي بقدر ما هو انتظار للوقت الذي يحين، والإمكانات المتاحة لجميع الكتّاب، والقراء عبر آلية التعامل السلس، والسهل مع شبكة الإنترنيت، وسهولة الحصول على الخدمة الإلكترونية، وإتاحتها بيسر للجميع، لأننا إذا نطلب قارئًا حصيفًا ومثقفًا واعيًا، وله دراية ومعرف بالحوسبة الإلكترونية، فإننا بحاجة لوقت، حيث ظاهرة وجود النص التفاعلي لا شك أنها ستأخذ طريقها إلى الانتشار مهما وقف البعض مانعًا أو متحفظًا أو مترددًا، وسيأتي يوم ونجد المقارنة لصالح الرواية التفاعلية.

ولكن ماذا ينبغي على القارئ الإلكتروني أو النموذجي التقني، أو ما أطلق عليه سعيد الوكيل بالمتفاعل تجاه الرواية التفاعلية؟ هل يقرأ ويعلق ويكتفي بذلك؟ أم يحاول إثارة الأسئلة والحوارات؟ أم يذهب إلى فتح قنوات اتصالية مرتبطة بالنص الأصلي ليقدم معرفة أخرى تجاه النص؟ لا شك أن الأدوار المنوطة به كثيرة ومتشعبة كلما تعددت قراءته للرواية، وهو ما حاول سعيد الوكيل أن يحصر هذا الدور في أربع وظائف، هي: التأويل الملازم لكل قراءة، والإبحار الذي يختاره المتفاعل في النص، والتشكل الذي يشكل العمل من خلال إضافة روابط جديدة، والكتابة التي يستطيع من خلالها المشاركة على مستوى النص أو على مستوى البرمجة نفسها[1].

---

1 - سعيد الوكيل، من النص الرقمي إلى نص الحداثة الرقمية، ص37.

وفي هذا الإطار نحن بحاجة إلى المزيد من التنظيرات والكتابات النقدية المتعلقة بالنص التفاعلي سردًا أم شعرًا أو أي نوع من أنواع الكتابة الإبداعية، فعلى الرغم من مساهمات بعض نقاد العالم العربي، وبعيدًا عن المستويات التنظيرية والنقدية التطبيقية، فالعدد لايزال قليلاً قياسًا بحجم ما ينشر إلكترونيًا، فحين نقرأ رواية ورقية قراءة نقدية، نستحضر بعض المناهج أو النظريات التي تساعد الناقد في فك شفرات هذا النص أو ذاك، كأن نحلل النص الروائي مثلاً في ضوء ما جاء به مخائيل باختين فيما يتعلق بتعدد الأصوات في الرواية، أو من خلال التعالقات النصية كما جاءت به جوليا كريستيفا وجيرار جنيت، أو قراءة النص وفق ما أشار إليه ميشيل فوكو بخصوص تداول النصوص، وحرية استغلالها وتفكيكها وإعادة تركيبها.

وحين نرتحل إلى الرواية التفاعلية سنجد ما نطبقه على النص الورقي نطبقه مرة أخرى على النص التفاعلي، فلا تخرج علاقة الرواية التفاعلية والقارئ عن تلك السياقات التي وقف عندها هؤلاء، وعليه فإن مساهمات بعض النقاد العرب الذين سعوا جاهدين ليكون للنص الأدبي العربي التفاعلي مكانة لائقة في عالم الشبكة الإلكترونية، فكتبوا وجهات نظرهم فيما نشر إلكترونيًا، وقدموا بعض الدراسات وبعض الكتب، ومن هؤلاء: سعيد يقطين، زهور كرام، حسام الخطيب، سعيد الوكيل، أحمد شبلول، فاطمة البريكي، وغيرهم، إلا أن الحاجة ماسة وملحة لوجود المزيد من الدراسات التنظيرية والتطبيقية على النصوص الإلكترونية بتعدد مسمياتها وتشعباتها وتفاعلها، بالإضافة إلى العناية الدقيقة لتلك الأدوار التي يقوم بها كل من الكاتب والقارئ في سياق الإمكانات الكبيرة التي يوفرها الحاسوب وبرامجه التقنية والفنية.

في الإطار ذاته هناك من تَقَارُب مع شبكة الإنترنيت، وحاول من خلال تواصله بالوسائط الإلكترونية الاجتماعية أن يربط بين نتاجه الإبداعي الورقي والتطلع التقني الإلكتروني من خلال عناوين الأعمال وبعض مادتها، وعلى سبيل المثال لا الحصر: الكاتبة السعودية رجاء الصانع وروايتها **بنات الرياض**، والكاتبة السورية ندى الدنا وروايتها **في أحاديث الإنترنيت**، والكاتبة المغربية فاطمة بوزيان وقصتها **بريد إلكتروني**، فضلاً عن الكاتب المصري أحمد فضل شبلول وقصيدة **ذاكرة الإنترنيت**.[1]

إن العالم الافتراضي لم يقف بعيدًا عن الإنسان ومكانه وزمانه، وإنما هو لصيق به ومعه وله، أذ بات هذا العالم يشكل واقعًا حتميًا في عالمنا اليوم، وبات متواجدًا في كل مفاصل الحياة اليومية وفي أحوال المجتمع، وكل القضايا الكونية لها علاقة ما بهذا العالم الشبكي مما فرض على كل أفراد المجتمعات وبالأخص المرتبطة بعالم التكنولوجيا أن تفكر في كل مجريات الحياة ومفاهيمها، وعلى ذواتنا وعلاقاتنا وحواراتنا وتواصلنا وطبيعة تعاطينا الثقافي، وآلية التفكير وغيرها من الأمور التي لم تعد مركونة في زاوية النسيان بقدر ما يتطلب ذلك من استحضارها أمام أعيننا، وفي محل تفكيرنا وتخيلنا. وهذا ما يراه كستلس: « في نظريته الاستكشافية للمجتمع الشبكي بأننا في عصر الاختزالية التكنولوجية، فالشبكات أصبحت تمثل المورفولوجيا الاجتماعية الجديدة لمجتمعاتنا »[2].

---

1 - جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)**، ص102.

2 - بهيجة إدلبي، **الأدب التفاعلي وحوار الثقافات**، ص13.

وحين يتم التواصل مع شبكة الإنترنيت والمبدع والكاتب، ويبدأ الأخير في نشر نتاجه عبر هذه الشبكة فهل هذا الفعل يدخل ضمن عالمية الأدب والثقافة والإبداع؟ أم يدخل ضمن الثقافة العالمية؟ وإن كان هذا المنجز لا يرتقي إلى تلك الثقافة، أم هذا التواصل الثقافي والأدبي هو ضمن عولمة الثقافة؟ أذن هناك الكثير من التساؤلات تجاه النص المدون على الشبكة العنكبوتية من حيث المسئولية الثقافية والأدبية تجاه النص التفاعلي **القصة القصيرة/ الرواية**، وقيمته الفنية والجمالية في ضوء النصوص الأدبية العالمية الأخرى، وفي الوقت نفسه هي مسئولية الكاتب وما يحمله من وعي وثقافة وفكر تمكن من إدخالها بين ثنايا النص بشكل أو بآخر، وكأنه « ليس بإمكاننا نفي آثار الشبكة الحتمية على ثقافتنا ووجودنا؛ لأننا في عالم مكشوف لا تتاح فيه العزلة والتحصين، ولو أتيح ذلك فهذا يعني دخولنا في حالة من الجمود المعرفي، وبالتالي حالة التلاشي »[1].

لا يستطيع أي فرد في المجتمع الإنساني إيقاف التطوّر المجتمعي عامة، ولا التكنولوجي طالما عجلة العلم والتقدم العلمي تدور نحو الإنتاج والمزيد من المعرفة، لأن التحّولات في تلقي القصة القصيرة **النص الرقمي** أمر طبيعي وصل لنا من النص الشفاهي الذي نقل الكثير من الثقافة الإنسانية، ثم إلى النص المدون على بعض الأحجار والصخور والجلود وورق البردي، حتى وصل المدون بعملية التقدم العلمي إلى النص المكتوب على الورق، وها نحن أمام النص الرقمي، مع القناعة التامة بأن « لكل نص مواصفات تقتضيها اللحظة التاريخية بكل طموحاتها المعرفية والثقافية والفنية والجمالية التي أحاطت به »[2].

---

1 - بهيجة إدلبي، **الأدب التفاعلي وحوار الثقافات**، ص14.

2 - إياد إبراهيم الباوي وحافظ محمد الشمري، **الأدب التفاعلي الرقمي – الولادة وتغير الوسيط**، ص18.

وقد تأصلت معرفتنا بالثقافة والعلم والتكنولوجيا لإيماننا بحالة التعايش الثقافي والتحّولات في العلاقة باللغة والنص والتخييل، وفي الوقت ذاته تبرز التجارب التعبيرية بين الحين والآخر الذي يؤكدها الواقع الثقافي والحضاري المعيش، وها هو إدموند بيرك يقول:« ليس للبشر الحق في جعل رفاهية الجيل الحالي أمرًا مستبعدًا كليًا، ربما تكون الثقة الأخلاقية الوحيدة في أيدينا هي الاهتمام بزمننا الخاص»[1].

لا شك أن الإمكانات التي يوفرها الحاسوب للقصة القصيرة والرواية الإلكترونيتين تفوق كثيرًا تلك الإمكانات المتوافرة في النص الورقي من الجانبين التقني والفني، وفي جانب الاتصال والانتشار، فضلاً عن الجهد والوقت والحفظ وغيرها، « فتكنولوجيا المعلومات تتيح لنا تواصلاً أيسر، وتعليمًا أفضل، وأعمالاً أرقى، وإنتاجية أوفر، وقدرة أكبر على التصدي لظواهر التعقيد التي يزخر بها المجتمع الإنساني المعاصر»[2].

إن النص الرقمي أو أي نص إلكتروني هو نص مكتوب بطريقتين حتى يستطيع القارئ قراءته. بمعنى أن النص حينما يكتبه كاتبه على الحاسوب، فهو يتشكل على صيغة الأرقام داخل شرائح إلكترونية داخلية لا ترى، وعلى صيغة الحروف التي تمثلها لغة الكاتب، لذلك لا يستطيع الكاتب كتابة الحروف إذا لم تتحوّل داخليًا إلى أرقام غير مرئية، ولا يتمكن النص من الظهور على الشاشة الإلكترونية، ولا يستطيع القارئ يقرأ القصة أو الرواية، أي النص، لذلك يحدث التفاعل بين الداخل والخارج قبل تفاعل القراء مع النص والسير معه في حالة ترابطية تشبيكية، ويمكن ذكر بعض هذا التمايز بينهما:

---

1 - سكوت ل. مونتغمري، **هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية؟**، ص145

2 - نبيل علي، **العقل العربي ومجتمع المعرفة**، ص19.

1. من الصعب أن يغير القارئ الفضاء النصي للنص المكتوب على الورق والمنشور في كتاب ورقي؛ لأن الكتابة أصبحت ثابتة لا تغيير فيها حتى تلك الأخطاء الإملائية أو النحوية أو الصرفية أو المطبعية وغير ذلك. بينما النص الذي سمح لنفسه الدخول لعالم الحاسوب فعنده إمكانات كثيرة تتعلق به وبالقارئ وطريقة التواصل بينهما، وبالأخص الفضاء الشكلي، أي يمكن للقارئ تكبير الخط أو تصغيره، وتغيير لون الخط بحسب رغبة القارئ أو الكاتب أو بحكم تحديد مناطق نصية ذات لون مختلف عن السائد، كما أن الإمكانية تعطي مساحة تفصل بين الكلمات والسطور أو التقارب بينها أفقيًا وعموديًا، بالإضافة إلى إمكانية إضافة الأشكال أو الصور أو الرموز التي تسهم في المزيد من تعميق فكرة النص (القصة أو الرواية) أو توضيحه.

2. القصة أو الرواية المكتوبة بالطريقة التقليدية يصعب على الكاتب أو القارئ حذف أو إضافة؛ لأن النص يعتبر مكتملاً كتابة، بينما كتابة القصة أو الرواية الرقمية تعطي الإمكانية للحذف أو الإضافة أو التقديم أو التأخير بين الفقرات والجمل والعبارات.

3. النص السردي الورقي محدود الانتشار مهما بلغ عدد النسخ والبيع، بينما النص السردي الرقمية يزداد تلقيه بين الحين والآخر. لكن قراء النص الورقي هم أناس حقيقيون، ولكن كثيرًا ممن يتلقى النص الرقمي هم أناس افتراضيون، لذلك قد لا تصدق نسبة عدد القراء على شبكة الإنترنيت والمواقع الإلكترونية المختلفة.

4. تتيح الكتابة الإلكترونية إمكانية التواصل مع القصة أو الرواية

كنص رقمي، وكاتب النص إذ يتم التعليق على المكتوب ردًا وحوارًا وطرحًا في وقت قصير جدًا، بل وإرساله إلى أعداد كبيرة في ثوان من الزمن، سواء تم إرسال النص كاملاً أم بعضاً منه، وهذا صعب توافره في القصة أو الرواية الورقية **النص التقليدي**.

5. النص السردي الرقمي لم يعد أسير كتابة القلم والورق، وإنما باتت كل النصوص الإلكترونية مجالاً لتلاقي الخط والصوت والصورة والعمليات الحسابية والمنطقية، ونسج العلاقة المباشر مع القارئ أيًا كان موقعه ومكانه وزمانه. وإذا كان كاتب النص السردي قد استطاع أن يكتبه وفق مرجعيات ثقافية، ورؤى معرفية، وفي سياق الحوار الثقافي مع الآخر، ومن خلال الأسئلة التي يطرحها تجاه القضايا الإنسانية، فهل يختلف هذا إن كتبه الكاتب على الورق وبالشكل التقليدي أو كتبه من خلال الحاسوب؟ أعتقد ليس هناك فرق في ذلك طالما أن الكاتب ماسك بتقنيات الكتابة وصاحب الخبرة والتجربة والمران، إنما الفرق يكمن في محدودية عالم انتشار النص الورقي واتساع انتشار النص الرقمي.

6. هناك مهارات وقدرات ينبغي توافرها لمن يقدم على كتابة النص السردي أيا كان بالشكل التقليدي أم عبر التكنولوجيا الحديثة، كالموهبة والقدرة ومعرفة تقنيات الكتابة فنيًا وجماليًا، وإذا كانت كتابة القصة أو الرواية ورقيًا تتطلب قلمًا وأورقًا، فإن الكتابة الإلكترونية تتطلب بعض المهارات الفنية ككيفية التعامل مع الحاسوب، وشبكة الإنترنيت، والمواقع الإلكترونية وقنوات التواصل الاجتماعي والبريد الإلكتروني.

7. في القصة أو الرواية الرقميتين أو ما يسمى بالنص التفاعلي يمكن للكاتب أن يحيل مباشرة إلى أية معلومة أو كتاب أو بحث أو توضيح ليعضد ما أتى به في النص من خلال الضغط على مفتاح معين لتأتي المعلومة سريعًا، أو غيره من المتفاعلين مع النص، إذ هناك إحالات كثيرة تتمثل في الصور والأفلام والمقاطع الدرامية والموسيقى واللوحات الفنية والتشكيلية، وكذلك بعض المواقع ذات العلاقة بالنص التفاعلي، وهذه الخصيصة لا يمكن توفرها في النص الورقي إلا من خلال ثبت الهوامش والإحالات التي عادة ما تكون مختصرة، أو الإحالة عبر المصادر والمراجع، وهو أمر لا يمكن استحضاره مباشرة في أثناء قراءة النص كما لو هو على شبكة الإنترنيت.

8. وجود خدمة الترجمة الفورية لـ **النص الإلكتروني** باللغات المختلفة وإن كانت الترجمة لاتزال بحاجة إلى المزيد من المهنية والتقنية والمعرفية والتخصصية، ولكن وجودها تسهم في انتشار النص بعدة لغات، وهو الشيء الذي لا يمكن الحصول عليه في النص الورقي.

الدور الملقى على الكاتب

بعد الثورة المعلوماتية وتعلق الكاتب العربي بها، وبناء على الرغبات والتواصل مع الآخر ثقافيًا وأدبيًا حاول البعض إنشاء محطات تواصل إلكتروني فتأسست المواقع الإلكترونية الخاصة والعامة بالأدب والثقافية، وبالسرديات عامة، وبالقصة خصوصًا، كما أنشئت المنتديات الحوارية، واتسعت رقعة التواصل من خلال البريد الإلكتروني، لكن التطوّر التكنولوجي لا يقف عند محطة واحدة بل يذهب بعيدًا في

الطموح والابتكار حتى بات المرء حاملاً معه العالم كله من خلال تلك الأجهزة الذكية التي تحتضن شبكة الإنترنيت، والفيس بوك، والتويتر، والانستغرام، واليوتيوب، والسناب وغيرها من قنوات التواصل الاجتماعي، ولكن كل هذا، هل يقدم معرفة وتطورًا لدى الكاتب والمثقف؟ أو أن الانصهار في بوتقة الميديا تشكل إنسانًا معلبًا نمطيًا يقوم بدوره وفق برمجة معينة صنعها وأعدها للتنفيذ عقل آخر منتج ليكون هذا الإنسان مستهلكًا لا غير؟!

وفي ظل هذه الثورة التكنولوجية بدأت مواقع القصة والرواية في الانتشار، مثل: موقع القصة العربية في المملكة العربية السعودية للقاص والروائي جبير المليحان، موقع القصة السورية، موقع القصر المغربية القصيرة للكاتب محمد عزيز المصباحي، موقع القصة العراقية، أو مواقع تهتم بالرواية، أو مواقع أدبية ذات علاقة بالسرد، وهكذا، وإن اختلفت تسميات هذه المواقع إلا أنها تتشابه في محتويات المواقع، فتنشر القصة والدراسات النقدية، والمقابلات والحوارات الثقافية والأدبية، والنص المترجم، بالإضافة إلى تخزين كل المواد تحت أيقونة **أرشيف الموقع**، إلا أن الأمر يبقى عالقًا في أذهاننا فيما يتعلق بالنص المنشور على هذه المواقع وقنوات التواصل، فهي نصوص كتبت في الأصل ليس بوصفها نصوصًا رقمية وتفاعلية وترابطية وإنما كُتبت بوصفها نصوصًا ورقية.

وإذا كانت القصة القصيرة أو الرواية تسهم في العولمة الثقافية والأدبية، فهذا يتطلب معرفة مدى إمكانية قدرة كليهما **القصة القصيرة والرواية العربيتين** على مسايرة عالم السرد العالمي المنتشر على الشبكة، والتنافس الجمالي والفكري والثقافي، وبخاصة أن أي نص عربي سيكون منشورًا إلكترونيًا يضع كاتبه في اعتباره أن دخوله

عالم النت يعني دخوله في نسيج العلاقة بين الثقافة العربية والهوية العربية، وبين الثقافة العالمية والهوية الثقافية التي تتمظهر بين ثنايا النص السردي نفسه.

وهناك الكثير من الخوف بالدور الذي تقوم به العولمة الثقافية في السيطرة والاستحواذ على الهويات الثقافية، وتهددها بالمحو أو التهميش أو السيطرة التي تصل إلى تفتيت الثقافات الأخرى، وتصبح في ثقافة واحدة تحت مفهوم العولمة ذات النظام العالمي الجديد، حيث الثقافة « لا تقبل التهميش، فهي محور المنظومة المجتمعية، ومصدر الاستدامة، ونبع الإبداع الذي لا ينضب، إضافة إلى كون صناعة الثقافة تعد من أهم صناعات مجتمع المعرفة »[1].

وعلى هذا فإن التطوّر المعرفي تجاه العلاقة التفاعلية بين شبكة الانترنيت وكاتب النص تجعل الأخير يرسم عالمه الإبداعي بدقة ومعرفة وعلم، إذ لم يكن نصه محصورًا في مكانه، وإنما خرج ليحلق في فضاءات مختلفة وأمكنة متعددة، « فالزمن التكنولوجي مكسب حضاري وتاريخي للإنسانية »[2]، لذلك على الكاتب أن يكون واعيًا بنصه وبما يكتب، وعليه أن يفكر في كيفية هندسة عمله الإبداعي، وآليات صياغة أسئلة النص التي يطرحها الكاتب بين سطوره، ومدى إمكانية انتقال هذا النص من مكانه الجغرافي المغلق إلى الفضاء المفتوح، أي تحويل القصة أو الرواية من الذاتية إلى المجتمعية، ومن المجتمعية إلى الإنسانية، من الإنسانية إلى الكونية، وهكذا.

وهذا الأمر يسير على جميع الكتّاب أيًا كانوا عربًا وغير عرب، ولكن في الوقت نفسه لا يقصد به الكتاب الذين صقلتهم تجاربهم وبنت ثقافتهم وخبرتهم

---

1 - نبيل على، **العقل العربي ومجتمع المعرفة**، ص37.

2 - زهور كرام، **الأدب الرقمي – أسئلة ثقافية وتأويلات مفاهيمية**، ص18.

مجدًا إبداعيًا، وباتت أسماؤهم إحدى علامات التميز والتفرد في عالم الكتابة العربية على مستوى العالم، وإنما المعني بالدرجة الأولى الشباب الذي يركض وراء الشهرة والانتشار والرغبة في المزيد من التعارف والتواصل مع الآخرين، « وهنا ينهض دور المثقف والمبدع في تحويل هذه الفاعلية إلى فضاء إبداعي إنساني، يحفر في العلاقة المعرفية بين الذات والعالم، وبالتالي ينهض بالذات من إطارها الضيق إلى إطارها التفاعلي، ليكتسب الإبداع والثقافة حالة من التخطي، وحالة من الانفتاح الإيجابي، لتأسيس رؤى جديدة للعالم تجعل من الذات أداة حفر حقيقية في البناء المعرفي الإبداعي الإنساني »[1]، أي لابد من وقفة تأملية في طبيعة النص السردي والنصوص الإبداعية الأخرى سواء أكانت لفظية أم تشكيلية أم سمعية أم بصرية.

وعلى الشاب المتواصل بنصه على شبكة الإنترنيت أن يفكر مليًا بألا تكون هذه الشبكة نبراس الشهرة، بقدر ما يكون النص الإبداعي وما يحمله من رؤى وتطلعات وأفكار وأسئلة تسهم في الانفتاح على الآخر وليس الانغلاق، في المحاورة وليست في الإجابات الجاهزة حول الذات ومحاورتها للأعراف والتقاليد التي كان ولايزال يحملها الماضي، وكذلك تلك الأزمات التي تعصف بالمرء والمجتمع ذات العلاقة بالهويات والدين والطوائف والأعراق والأقليات والتطرف، التي تعطى الكاتب شهادة الانتشار الحقيقي وليس المزيف، وبخاصة حينما يكون النص الأدبي أو الثقافي إبداعيًا أو نقديًا يسعى إلى إنتاج خطاب إنساني يحاور الثقافات الأخرى حوارًا ثقافيًا، وبخاصة « نحن أمام مواجهة صعبة على كافة المستويات في إنتاج النص التفاعلي، وفي تلقي هذا النص، وفي إنتاج معرفة موازنة أو منسجمة مع هذا التطور الجديد، وبالتالي الدخول في مرحلة أوسع من مرحلة تحويل نصوص مكتوبة بذهنية ورقية إلى حالة تفاعلية، وهي مرحلة إنتاج نص إبداعي متصل اتصالاً مباشرًا بهذا

---

1 - بهيجة إدلبي، **الأدب التفاعلي وحوار الثقافات**، ص15.

الشكل الإبداعي الجديد، أي مكتوب بأدواته الجديدة، ولغته الجديدة، ورؤاه المفتوحة »[1].

ولكي يتمكن الكاتب والنص معًا من نسج العلاقة الثقافية والتقنية مع الشبكة لابد من مواكبة مجموعة من التحوّلات ليس فقط على نصية النص وشكله، أو علاقاته ومفاهيمه، بل مواكبة التحوّلات الثقافية والفكرية والمعرفية، أي تحوّل في الذهنية العربية بمستوياتها المختلفة، وعبر تطلعات كل من الكاتب والنص الرقمي، ومدى الاستجابة لتفعيل حالة التطور والحراك الثقافي حاضرًا ومستقبلاً انطلاقًا من لغة جديدة محفزة إلى إنتاج إبداع مختلف شكلاً وفنيًا وجماليًا وتقنيًا.

وهذا يعني أن دخول النص السردي على شبكة الإنترنيت هو دخول إلى العالم الافتراضي، والمكان الافتراضي، والزمن الافتراضي، والواقع الافتراضي، ويؤكد ذلك محمد سناجلة بقوله: « نريد الوصول إلى المستحيل واللامتناه .. إلى التوحد بالخيال المعرفي المطلق الذي كان ذات يوم أشبه بالحلم لا يتسلل إليه إلا الشعراء بمجازاتهم وشطحاتهم التي لا يدركها التأويل ... »[2] ونحن وإن بتنا منغمسين في التكنولوجيا تعاطيًا واستهلاكًا إلا أننا نقف عاجزين عن المساهمة في تقديم رؤى أو إنجاز تكنولوجي يحسب إلى الثقافة العربية، أي ما على العرب إلا أن تظل مستهلكة لهذه الثورة المعلوماتية، وهذا ما نلاحظه اليوم. إذ يقول توماس فريدمان: «هناك أسباب كامنة في ثقافتنا تحول بيننا وبين تحقيق السبق الحضاري، متهمًا ثقافتنا بأنها ثقافة منغلقة بصورة مترسخة تعوق انفتاحها على الفضاء العولمي، وما يتيحه من فرص متساوية للمشاركة في صنع حضارة العصر»[3].

---

1 - بهيجة إدلبي، **الأدب التفاعلي وحوار الثقافات**، ص61.

2 - بهيجة إدلبي، **الأدب التفاعلي وحوار الثقافات**، ص76.

3 - نبيل على، **العقل العربي ومجتمع المعرفة**، ص13-14.

وأتصور هناك معضلة أساسية في العلاقة بين الكاتب العربي والعالم الإلكتروني، بمعنى آخر نحن العرب كثيرًا ما نستهلك ما ينتجه الآخر من سلع مختلفة مادية وفكرية وحتى العاطفية، وهذا يشكل في حقيقة الأمر عجزًا واضحًا في التواصل مع ما ينتجه الآخر ليس استهلاكًا وإنما مشاركة في المنتج فكرًا وصناعة وتسويقًا، وبخاصة أن المسافة بين البشر والشعوب والمناطق تقلصت وضاقت مكانيًا وزمانيًا، لكن الأمر ليس بهذا، وإنما يكمن في الرغبات العربية الجارفة للحصول على هذه الثورات المعلوماتية، والمنجز العلمي والفكري بشكل عام، والتكنولوجي بشكل خاص، من دون التفكير في طبيعة الدخول إلى جسد النظام القيمي نفسه الذي كان ولايزال يفتح الأبواب مشرعة لهذا العلم أو ذاك.

كلما تأخر العرب في التعامل مع النص التفاعلي تأخروا في عمليات الاتصال ومواكبة الثورة المعلوماتية وتطوّرها السريع، حيث نحن بأمس الحاجة ليس للمواكبة، بل للممارسة بوعي واستيعاب وقناعة، ولكن في الوقت نفسه مهما تطوّرت آليات التعامل والتواصل مع النص الرقمي أو النص التفاعلي فإن النص الورقي سيظل واقعًا وحاضرًا في السنوات القادمة، ولا يمكن تجاهله أو تركه، لذلك سيسير النصان الورقي والإلكتروني معًا، وإن اختلفت عجلة أحدهما عن الآخر سرعة وبطئًا، وربما في سياق منظومة الثورة المعلوماتية والانفجار المعرفي الإلكتروني يظهر نص ثالث يتفاعل معهما أو يتقدمهما، من هنا ينبغي التعامل مع كل الوسائل التي تقدم لنا النص.

على مشارف القول

كانت المطابع في أول دخولها العالم العربي بدائية وبسيطة، ويتطلب العمل وقتًا طويلاً وجهدًا مضاعفًا لذلك كان المنجز دائمًا غير صديق مع الزمن، سواء أكان ذلك المنجز صحافة أم كتبًا، لكن لم يقف الأمر عند هذه

التقليدية، بل نطوّر الأمر تدريجيًا وعبر أزمنة حتى وصلنا إلى التقنية التي تسهم في سرعة العمل والإنجاز، فبات الكتاب والمجلة والصحيفة في أقل من ساعات معدودة منتشرة بين الدول والقارات، وبالشكل المطلوب والترتيب المراد، والإخراج الفني ذي الألوان والأشكال، وغير ذلك من الإمكانات التي يمكن إضافتها في أي إصدار، بل وصل الأمر إلى توقف بعض الصحف الورقية لتتحوّل إلى صحافة إلكترونية.

وهذا يعني أن التواصل مع الثورة المعلوماتية حقيقة ماثلة أمام الجميع، ولابد من التعامل معها والإفادة منها، وتوظيف معطياتها في إنتاج أنماط أو أجناس أدبية جديدة لم تكن لتظهر قبل هذا العصر بما يتيحه من أمكانات غير محدودة، وهذا يعني أن شكل الحياة يتغير « تبعًا لتغير الناس، فتغيرت المفاهيم والقيم أو هي في طريقها للتغيير .. لقد ظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية، والمجتمع الرقمي، والواقع الرقمي، والإنسان الافتراضي، والسؤال الذي يطرح نفسه: ماذا عن الفن والأدب والرواية تحديدًا؟ والسؤال الآخر: هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرواية في ظل العصر الرقمي الآخذ بالتشكل؟ »[1].

إن الإمكانات التي يوفرها الحاسوب للنص السردي التفاعلي تفوق كثيرًا تلك الإمكانات المتوافرة في النص الروائي الورقي تقنيًا واتصالاً وانتشارًا، وتقليل الجهد والوقت ومكان حفظ المادة المكتوبة وتخزينها، وفي الوقت نفسه هناك هواجس تبطئ العلاقة مع النص الرقمي، إذ لايزال بعض كتاب النص التفاعلي ينظرون إلى تجنيس النص، وطبيعة التفاعل معه، ونسبة المتفاعلين، ونوع القراء، ووعيهم تجاه النص الذي يحتاج منهم أكثر مما يتوقعون.

---

1 - محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص14-15.

وقد ترجم هذه الهواجس سناجلة الذي وقف حائرًا في تصنيف ما يكتبه من عمل سردي على أنه عمل روائي تفاعلي، فقال عن عمله الرابع **ظلال العاشق**: (أنا أعطيتها اسم رواية مجازًا لكني أول من يشك بهذه الصفة، وأول من يتمرّد عليها، هل هي رواية أم جنس أدبي جديد يتشكل تمامًا، ولا أعرف له اسمًا بعد، أترك الإجابة لكم وللتاريخ) بهذا يثير سناجلة إشكالية أخرى، وهي التجنيس الأدبي، فقد لا تنصف النصوص السردية التفاعلية على أنها نصوص قصصية أو روائية، وإنما يأمل في ابتكار مصطلح جديد لهذه الكتابة، وهنا إذا سلمنا بهذا فإن صفة الرواية تنتفي، ولم يعد القول الرواية التفاعلية أو القصة التفاعلية، وإنما – حتى نصل إلى مصطلح – نصف ما يدون تفاعليًا بأنه نص لا غير.

وتبقى عقبات التواصل مع النص الرقمي تحول بين القارئ والنص نفسه لما للشبكة من عقبات تواصلية، فالقارئ حتى يتلقى النص ويتفاعل معه، بحاجة إلى خدمة التوصيل الإلكتروني السريعة، والتصفح السريع، والتحميل السريع، والاقتناء المجاني في الأغلب، فضلاً عن إمكانات المتلقي الفنية والتكنولوجية والمعلوماتية، من هنا فقد يعيش النص التفاعلي غربة المكان المؤقت، الأمر الذي يؤدي إلى ضعف التواصل مع هكذا نصوص فلا يمكن الحصول عليها أو الوصل لها إلا من خلال الشبكة الإلكترونية، من هنا نجد التفاعل ضعيفًا وغير مستمر، أما التعليقات التي تكتب أو تقال حول النص التفاعلي فعادة تكون قليلة، وبخاصة في حالة صعوبة الوصول إلى النص التفاعلي نفسه.

وفي الوقت الذي نعي جيدًا أن الرواية التفاعلية بحاجة إلى أدوات وآليات ذات علاقة بالنص التفاعلي، فإن الواقع يفرض على الكاتب والقارئ والنص التفاعلي جميعًا مستويات من اللغة والخطاب، والتعاضد مع المؤثرات والإمكانات التي توفرها نصوص غير لغوية، فكاتب الرواية التفاعلية ينظر

قبل الشروع في كتابة نصه إلى طبيعة تلك البرمجيات ومدى الإمكانات المتوفرة لتحميل هذا النص من جانب اللغة اللفظية، والمؤثرات والعلامات الأخرى ذات العلاقة بالنص، وكيفية فتح قنوات التواصل مع القارئ الذي ربما يصعب عليه الوصول إلى النص تبعًا لإمكانات تقنية معينة، إلا أننا نعلم يقينًا أن هناك ميزات للرواية التفاعلية، لا تتوافر في الرواية الورقية، مثل: الديناميكية في الرواية التفاعلية، والتميز باللعب الحر، وبالعمل على إشراك القارئ، كما أن الكاتب نفسه يظل منتظرًا رأي القارئ، فلربما يقوم بتعديل ما سيكتبه في فصول قادمة.

كما تحتوي الرواية التفاعلية على مؤثرات متعددة غير اللغة، كحضور نصوص على النص الأصلي الذي قد يختفي، أو يشوّه، أو يكثر من جمالياته، تبعًا لمستوى المتفاعل مع الرواية، وما يتصف به من ثقافة وتجربة وخبرة ذات علاقة بالرواية أو بالنصوص المضافة إليها، مما يؤكد أن الرواية التفاعلية، هي نص إجرائي تمر من خلاله عدة نصوص أخرى مختلفة والمتعددة، ولكن يبقى هذا التعدد سلاحًا ذا حدين، إيجابي حين يخدم النص الأصلي، ويضيف إليه مما يزيد من التشويق والتحفز لقراءته، وسلبي حين تتدخل القراء بسيطو التفكير وقليلو المعرفة، وعلاقتهم بالعمل السردي ضعيفة، مما يؤثر على بنية النص، ويعيق الهدف المنشود، لهذا يقول سناجلة « فالكتابة مغامرة كما هي الحياة، والروائي مغامر تمامًا كما هو الإنسان، وكما يختلف البشر تختلف الكتابة، فالإنسان القانع الراضي بما ترميه إليه الحياة من فتات موائد الآخرين لن يكون مبدعًا ولا خلاقًا، ذلك لأن الإبداع دخول في المجهول، واللا واضح، واللا محدود، واللا ثابت، ومن يحاول أن يبدع بأساليب وطرق سلكها الآخرون قبله ليس مبدعًا وإنما مقلدًا »[1].

---

1 - محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص26.

ولكن هذا الكلام مردود عليه، حيث يحاول سناجلة أن يقنع الكتّاب بأهمية الدخول في عالم الكتابة التفاعلية أو الرقمية كما يسميها، مصطحبًا أدلة غير مقنعة، بمعنى هل نستطيع أن نقول عن نجيب محفوظ، وكل هذا الكم الهائل من الأعمال الإبداعية رفيعة المستوى الفني والتقني والموضوعاتي أنه مقلد كتابة كلاسيكية أو تاريخية أو فلسفية؟ وكذلك عمالقة الرواية العربية الآخرين، مثل: حنا مينة، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبدالرحمن منيف، والطاهر بن جلون، والطاهر طار، وواسيني الأعرج، وخناثة بنونة، وفاطمة مرشيد، ورضوى عاشور، وآسيا جبار، وميسلون هادي، وأنعام كجة جي، وعالية ممدوح، وسلوى بكر، وإسماعيل فهد إسماعيل، وليلى العثمان، ورجاء عالم، وعبده خال، وفوزية السالم، ومحمد عبدالملك، وفوزيه رشيد، وأميمة خميس، وزينب حفني وغيرهم الكثير من المبدعين والمبدعات من المحيط إلى الخليج؟

وفي الوقت ذاته أليس نحن على دراية ومعرفة بأن هناك عددًا كبيرًا تسلقوا الكتابة الرقمية وهم غير مبدعين ولا يتقنون فن الكتابة الإبداعية، وإنما ولوجوا عالم الكتابة الرقمية رغبة في الانتشار الافتراضي، وهنا نؤكد أن من يدعو إلى حالة معينة أو ظاهرة ما لا ينسف أو يلغي الظواهر الأخرى إلا إذا وصلت لحالة لا يمكن التعامل معها أو بها، حتى الرسول الأكرم عليه أفضل الصلاة والتسليم لم يلغ كل ما كان قبله من سلوكيات وقيم وممارسات، وإنما أخذ ما يتوافق والدين الجديد **الدين الإسلامي**.

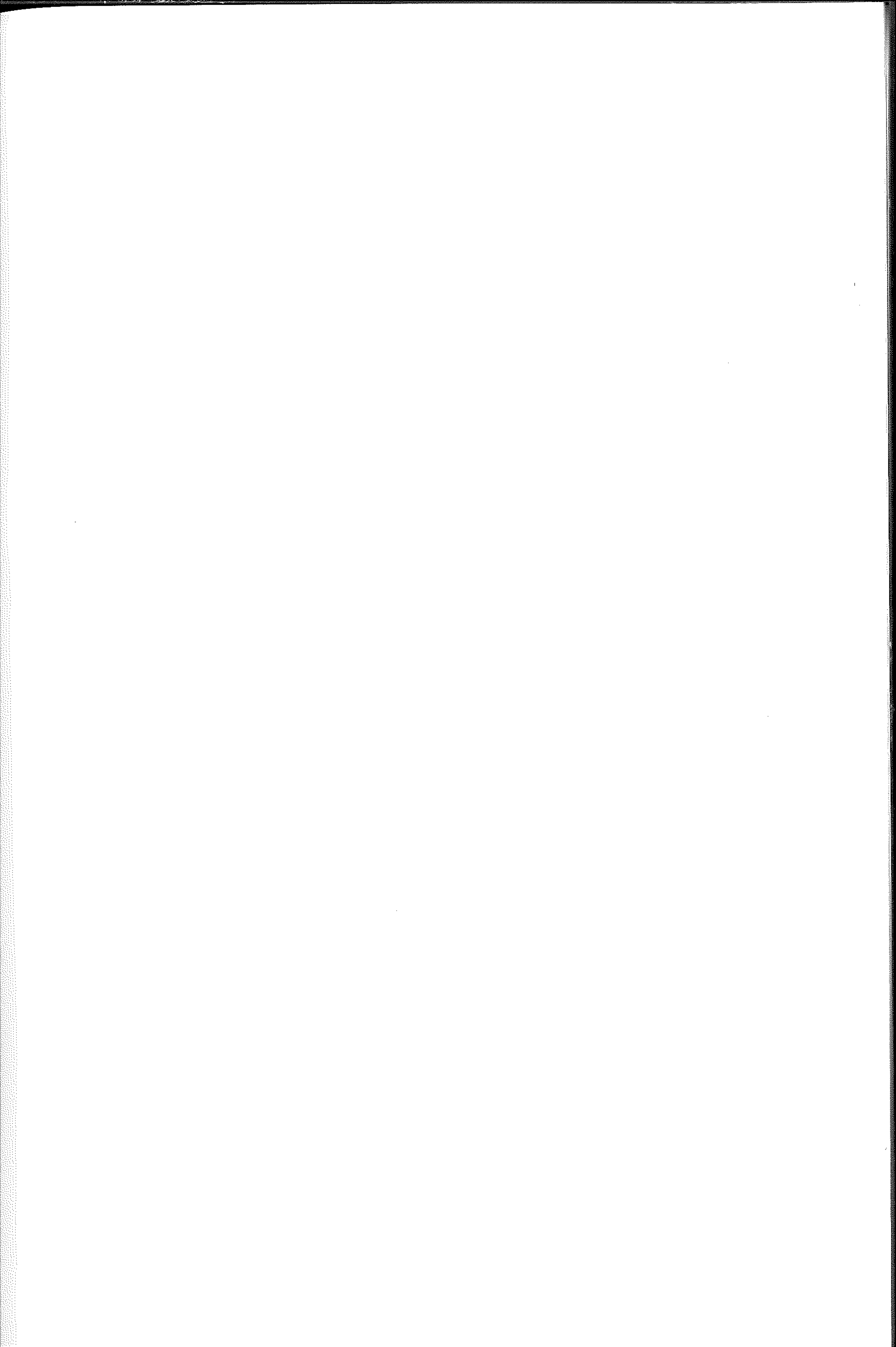
وفي الوقت الذي أؤكد أننا لسنا ضد النص التفاعلي، إنما المخاوف تجاه التعامل مع الرواية التفاعلية من قبل جمهور القراء الذين أعطيت لهم الصلاحية للإضافة والزيادة والتدخل في مسار العمل، ربما يعيق سيرورة العمل نفسه لما يصاب البناء السردي القائم على آليات ورؤى وأفكار ذات علاقة بالكاتب نفسه، ولكن لا مجال لنفي ما هو جديد في الساحة الثقافية عامة والأدبية بشكل خاص، قبلنا هذا أم رفضناه، فالتطوّر والتكنولوجيا باتت تمثل حضارة هذا العصر.

ولكي نكون داخل فضاء هذه الحضارة فلابد من التعامل والتفاعل مع الجديد، مع قراءة واعية وتنظير حول طبيعة هذه الكتابة الرقمية، حيث « الرواية الرقمية هي الرواية القادمة، ولن تتوقف الرواية عندها، ولكن ما سيميز هذه الرواية عن غيرها هو قدرتها على اتخاذ أشكال مختلفة باستخدام الصيغ المختلفة للتقنيات الرقمية التي هي في تطور مستمر »[1]، لذلك حين نريد نصًا خالدًا ويحمل بين طياته الفكر والوعي والثقافة والحضارة والتاريخ والعلوم الإنسانية المختلفة، بالإضافة إلى تقنيات الكتابة الإبداعية السردية، علينا أن نكون حذرين تجاه ما يضاف إلى النص الأصلي الذي قد يساء إليه أكثر مما يخدمه.

وعلى هذا الأساس علينا أن ننتظر المزيد من الدراسات والمناهج التي تساعدنا في عمليات النقد للنص التفاعلي نفسه، وهنا فأنا وحتى هذه اللحظة أقف مع الرواية الورقية منطلقًا من دور الكاتب مبدعًا في نسج كل عمله الذي يتشكل من مرجعياته المختلفة، وآرائه وأفكاره ورؤاه تجاه الواقع المعيش والمجتمع والأفراد والحياة، والنص الذي ينتجه الكاتب بنفسه هو ابنه الشرعي الذي يريد له البقاء دون مشاركة أحد في تشكله إلا بعد أن يكبر.

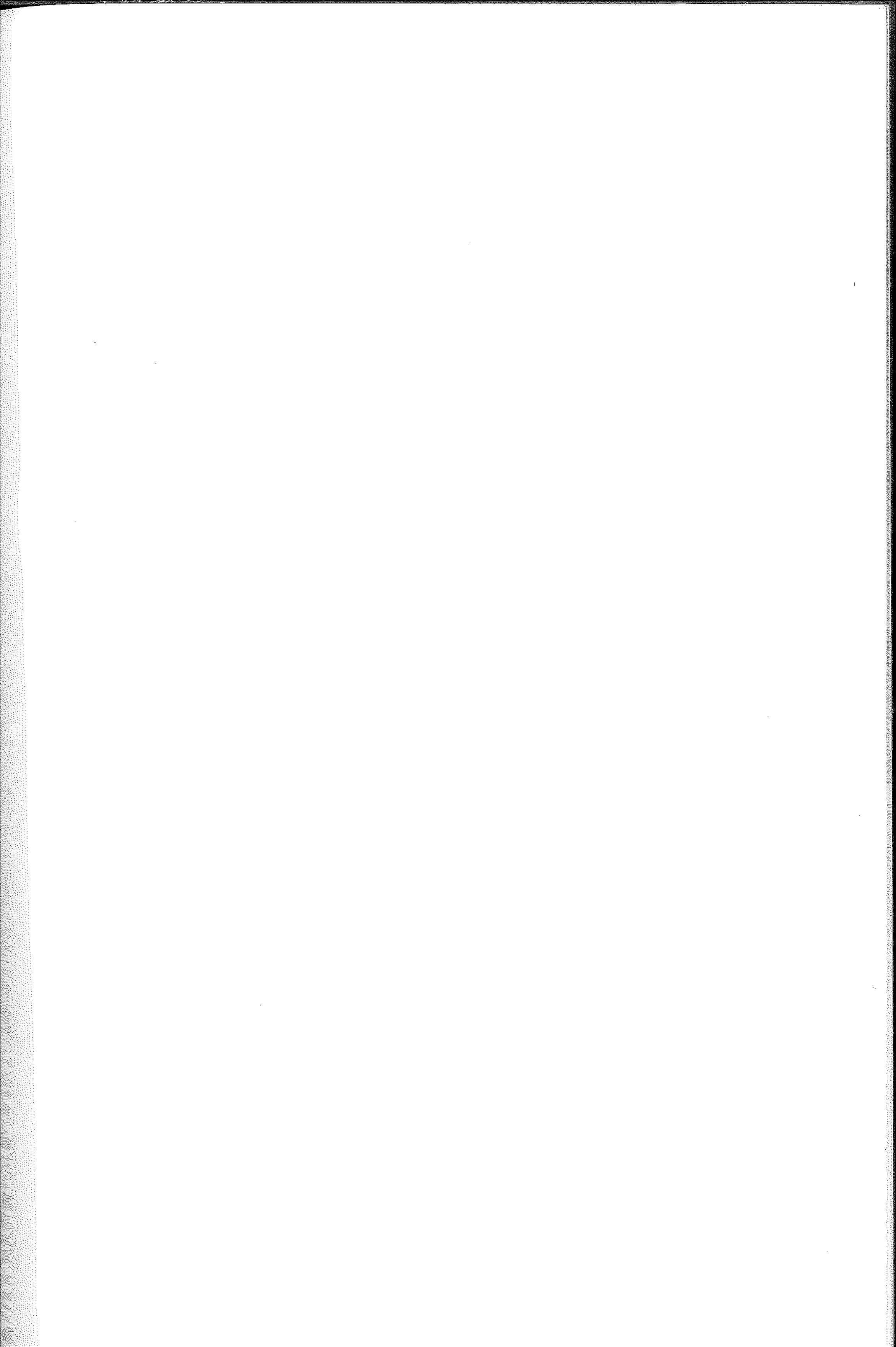
---

1 - محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص33.



الخصوصية الثقافية

في الرواية العربية الحديثة



الخصوصية الثقافية
في الرواية العربية الحديثة

إن الحديث عن الخصوصية الثقافية يأخذنا إلى العلاقة بين الثقافة المحلية أو المناطقية، وبين الثقافة الإنسانية، ويجعلنا نتأمل في بعض الهويات التي كانت متمسكة بها الشعوب والأمم عامة، كاللغة والدين والقومية والإرث الثقافي وغير ذلك، وكأننا ننظر إلى الخصوصية من منطلق ما تمثله كل مكوّنات المجتمع، وما يتصف به ويتميز من خلاله في سياقات التعبير لكل تمثلات هذا المجتمع أو ذاك، وما يحمله من معتقدات وموروثات وقيم جمالية وفنية، وسلوكيات ثقافية واجتماعية وحياتية يومية ومعيشة تتمثل في المأكل والمشرب والملبس والمسكن، فعلى مدار تاريخ البشرية هناك دائمًا عناصر تميز هذا الشعب عن غيره من الشعوب في بعض المجالات الحضارية والثقافية والأدبية والموروثات المختلفة، ومهما حاولت أية جهة التقليل من هذه الثقافة أو تلك، أو السعي إلى ردم فجوة التمايز فلن تستطيع؛ على اعتبار أن الخصوصية الثقافية باقية وإن دخلت في الثقافات الأخرى.

وهنا يتطلب الأمر قراءة متأنية وثاقبة فيما يخص الثقافة عامة والخصوصية الثقافية بشكل خاص في سياق مفهوم الخصوصية الثقافية نفسها، وملامحها، وأبعادها، وفي إطار الثقافات الإنسانية الأخرى، فضلاً عن الخصوصية والعولمة، فـ « المجتمعات التي تستورد الحضارة من الخارج ثم تقوم بتجميعها وتركيبها دون جذور ودون استعداد ودون تغيير للتفكير والفكر، وبدون إرساء هذه الحضارة على أسس وقواعد ثابتة من أعماق ترابها الثقافي والتاريخي والواقعي، لا تستطيع أن تبني حضارة دائمة ليس هذا فحسب، لكنها تفرط في فرصة أن تكون يومًا

ما ذات حضارة »[1]، بل كما نرى أن بداية أي اتصال وتواصل بين ثقافة وثقافة أخرى عادة ما يحدث الصدام والصراع وبخاصة بين ما هو ثابت على الأرض، ومتجذر في وجدان الناس، وبين ما يأتي من الخارج، غير أن هذا الصراع يبدأ في الفتور والاضمحلال كلما زادت وتيرة الحوار المتسم بالوعي الثقافي، والتواصل الاجتماعي، والغوص في جذور الواقع التاريخي والحضاري، وعلاقة ذلك بلقاء ثقافي، فإن هذا كله سيأخذنا إلى علاقة ودية طبيعية تمازجية تشاركية في التعاطي المجمعي.

وهنا يمكن لنا التساؤل: هل الثقافة العربية هي الإطار المرجعي للعقل العربي؟ ماذا نكون حين نتقوقع في دائرة خصوصيتنا الثقافية؟ هل نكون بعيدين عن الثقافات الأخرى؟ هل نحمي بذلك خصوصيتنا؟ هل نفتح الباب مشرعًا لتكون خصوصيتنا الثقافية ضمن الثقافات الأخرى؟ هل تتمكن خصوصيتنا الثقافية من الاندماج مع الثقافات الأخرى؟ كما أنه أين تكمن الخصوصية الثقافية، هل في الآداب والفنون والعلوم الإنسانية؟ أم في التراث الشعبي والفلكلور؟ أم في الإرث الثقافي والحضاري؟ أم في اللغة والدين؟ أم في الحياة الاجتماعية وأنماطها؟ أم في التنمية البشرية والاقتصادية؟ هل تحافظ المجتمعات الإنسانية على ثقافتها ورمزيتها وأشكالها في ظل التحوّلات الحاصلة في عالمنا اليوم؟ وهل هذه الخصوصية الثقافية إمتياز للأمة؟ وهل أجبرت عليها الأمة أم كان حدوثها بمحض إرادة الأمة نفسها؟ أي هل الخصوصية الثقافية لأي شعب هو من اختاره أم أجبر عليها؟ وهل خصوصيتنا الثقافية صالحة لكل زمان ومكان؟

---

1 - علي شريعتي، مسئولية المثقف، ص99.

وتبقى الأسئلة قائمة تتولد دون انقطاع، وإن وصلنا إلى إجابات فهي إجابات ليست قطعية وتفرض علينا البحث عن إجابات أخرى تلك التي تجعلنا نطرح المزيد من الأسئلة، إلا أن أية ثقافة ذات خصوصية فلها مجموعة من المقومات، مثل: اللغة، الدين، العادات والتقاليد والأعرف الاجتماعية والسلوكية، والموروث الثقافي والاجتماعي والفلكلوري، بالإضافة إلى مجموعة القيم التي تميّز هذا المجتمع عن غيره من المجتمعات الأخرى، ولكن لو أوغلنا في الماضي من دون مناقشته وتفكيك معطياته وفهم تحوّلاته وغربلته، فإنه سيكون النموذج الذي « يغذي عوائق التقدم والإبداع في الفكر العربي، وهو الذي يصرفه عن مواجهة الواقع ويدفع به إلى التعامل مع الممكنات الذهنية كمعطيات واقعية، وبالتالي هو الذي يجعل الذاكرة والعاطفة واللاعقل تنوب فيه عن العقل »[1].

الرواية العربية والخصوصية الثقافية

كل شعب من الشعوب له خصوصيته الثقافية التي تتمظهر عادة في إحياء الشعائر والطقوس وبعض الممارسات المتجذرة في عمق التراث والفلكلور، ولم يكن الكاتب والمبدع عامة، والروائي بشكل خاص بعيدًا عن هذه الخصوصية، بل حاول توظيفها في نصوصه السردية، وحين نعود إلى الرواية العربية فإن خصوصيتها الثقافية تكمن في تفاعل الكاتب مع مخزونه التراثي والثقافي، وكيفية حضوره في العمل الإبداعي، وهذا ما يجعلنا أن نحدد أو على الأقل نعرف العناصر التي هي فعلاً تمثل خصوصية هذا المكان أو ذاك، فالرواية العربية ليست خصوصيتها واحدة في كل الأقطار العربية، إذ هناك

---

1 - محمد عابد الجابري، إشكالية الفكر العربي المعاصر. ص56.

خصوصية ثقافية تمكّن الكاتب من الحديث عنها وفيها بحثًا وتحليلاً، وجعلها متكأً للنص كالتراث العربي القديم والأعراف والعادات والتقاليد العربية، وكذلك بعض ملامح الثقافة غير العربية.

ولكن في هذا الخضم هناك أكثر خصوصية من كونها خصوصية ثقافية عربية، بل الخصوصية المناطقية وسطوتها الكبيرة على الكاتب حين يشرع في الكتابة، فالكاتب المتمكن المثقف في مصر مثلاً يستطيع الحديث عن الديانات الثلاث والتحوّلات التي طرأت في مصر أكثر من الكاتب الخليجي حينما يتناول هذا الموضوع بسبب التاريخ الحضاري لمصر الذي جعل الديانات الثلاث متواجدة ومنتشرة – وإن كان هذا الانتشار متفاوتًا – ولها أثر في تركيبة المجتمع، وثقافة أفراده ماضيًا وحاضرًا.

أما القضايا العامة التي نجدها في الرواية العربية بشكل عام فتتمثل في العلاقة الأسرية – الحب والعاطفة – وضع المرأة – التعليم – الزواج – الطلاق، ثم القضايا التي تتمثل في الحرية والديمقراطية والهوية وسياقاتها المختلفة السياسية أو الاجتماعية أو الدينية، غير أن التطوّر الذي يطرأ على الكتابة وموضوعاتها ومادتها يؤكد ما نراه ونقرأه حاليًا في العديد من الأعمال السردية التي نظرت إلى ما تبرعم في المنطقة العربية من تحوّلات، فضلاً عن تلك الدعوات التي تنادي بها جماعات هنا وهناك، كالحرية والعدالة وتحقيق أحلام الناس وغيرها التي تكشف زيف بعضها، وانعكاس بعضها الآخر بعد أحداث 2011، وحتى اليوم وبعض الدول لاتزال تعاني من طوباوية هذه الأحلام التي خلخلت البناء المجتمعي والتعايش السلمي بين أفراد المجتمع الواحد.

هناك الكثير من كتّاب السرد يضعون في اعتبارهم وهم يفكرون بكتابة أعمالهم الروائية الذاكرة الاجتماعية لما لها من أهمية بالنسبة

إلى الكاتب نفسه حيث تمكنه من الولوج إلى الفضاء الروائي، ولأهمية الذاكرة الاجتماعية الفردية أو الجماعية فإنها « ملح الطعام، فتارة صفحة بكر، وتارة مسوّدة، تتسع صفحاتها لملايين الأحداث، أو تضيق حتى تكاد تختنق، ويتحكم صاحبها في ضبطها وتوضيحها تارة، وتتمرد عنه أخرى، يمتلكها وتمتلكه، ويمتلكها غيره، هي جزء منه، يحس قبل بقية الأعضاء، يظل يبحث عنه في الأغوار والخلجات النفسية، وفي التيه والضلال والأحلام »[1].

أما التعاطي مع البنى الثقافية من مؤسسات وأفكار وأفراد وكتابات فهي تدور في فلك الثقافة الإنسانية التي يشترك فيها جميع بني البشر وإن كانت هناك خصوصية لكل مجتمع أو قوم أو أمة في الملامح والمرتكزات التي تتباين مع غيرها، إلا أن الثقافة في حد ذاتها لا تتعلق بالجنس أو اللون أو القومية وكأنها ثقافة فطرية فطر الإنسان عليها منذ ولادته، ولكنها في الأصل ثقافة مكتسبة وغير متوراثة بين البشر، لما لها من علاقة بالأفكار والقيم وطرح الأسئلة الدائمة.

هذه الذاكرة لا تأتي كيفما اتفق وكأنها جاهزة مستعدة إلى الظهور متى أراد صاحبها، إنما تحضر الذاكرة بحسب الحالة والفكرة والموضوع، وليس كل الذاكرة، أي تأتي بحسب الموضوع والمثير الذي يتوقف على طبيعة هذه الذاكرة إن كانت فردية أم جماعية، كما أن لهذه الذاكرة عوامل أخرى في استحضارها، كالذاكرة ذات العلاقة بالهوية والانتماء، أو فيما يتعلق بطبيعة الترابط الاجتماعي بين أفراد المجتمع الواحد، وهناك العديد من القيم التي حفظها تاريخنا وموروثنا الثقافي والاجتماعي، وباتت تتمظهر بين الحين والآخر في سياق تفكيرنا حتى لو لم نفكر فيها.

---

1 - إدريس الكريوي، **بلاغة السرد في الرواية العربية**، ص17.

إن ذاكرة الفرد الاجتماعية والثقافية مرتبطة بالتكوين الذي نشأ عليه، لذلك هناك اختلاف وتباين في الذاكرة من شخص لآخر بحسب طبيعة الوعي والمكان والزمان، وكيفية تكوينها في ضوء المؤثرات الداخلية لدى الفرد، والخارجية، فحين نرى موقفًا ما نقع بين الرفض والقبول، أي قد نراه طبيعيا في هذا المكان، وغير طبيعي في مكان آخر، فلباس السباحة لكل من الرجل والمرأة مقبول في الأمكنة المخصصة له كبرك السباحة والبحر، وغير مقبول في الأماكن العامة، بل يكون مألوفًا في مكان، وكأنه سلوك سوي وطبيعي، ومستهجنًا في مكان آخر، وكأنه سلوك غير سوي، وغير طبيعي.

وهنا تدخل مباشرة في الذاكرة المتوازنة تلك السياقات الاجتماعية والثقافية لهذه الأمكنة، مما يعطينا تأكيدًا غير مباشر بأن الذاكرة لها صلة بالخصوصية ليست الاجتماعية فحسب، وإنما بالخصوصية الثقافية والحضارية أيضًا، ويبقى السؤال: هل الانحياز الثقافي في الكتابة الإبداعية مثلا، يعتمد على السياق الاجتماعي؟ إننا نقول غير ذلك، إذ أن كل السياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والتراثية وغيرها هي سياقات تدخل في دائرة المرجعيات التي يتكئ عليها أي مبدع كان، شاعرًا أم ساردًا.

عندما يكتب الروائي نصه السردي، هل يقف محصورًا بين الذاكرة الاجتماعية والذاكرة الثقافية، وبالأفكار التي جاءته معلبة محنطة، ومغلقة بنظرة أحادية تجاه الواقع المعيش والإنسان والحياة والمستقبل؟ أم أنه يسعى إلى تفتيت كل هذه العناصر ليقدم رؤية أخرى تتمكن من مناقشة القضايا المعيشة في سياق المقاربات والمقارنات مع تحليل قضايا الماضي وكيفية التبئير تجاه المستقبل؟ أم يسعى كما سعى روائيون آخرون إلى « الارتباط بالسرد القديم من خلال استلهام

أساليب المحدثين القدامى التي يتسم بها السرد التراثي، وخصوصًا ما يتعلق بنقل وتواتر الحديث، كما في (حدث أبو الفرج الطيب) لمحمد صالح الأصيل، فقد قدم عملاً يمزج فيه بين الرواية والقصة والمقامة والطابع النقدي التأملي »[1].

و لكل نص مهما كان نوعه أو مجاله أو قيمته مكوّنات وإن تباينت درجتها ونشاطها، فإن أي نص هو مكوّن من بنيات متعددة[2] منها البنية الدلالية التي تعطي القارئ مجال البحث عن الدال والمدلول، والعلاقات النحوية والصرفية والبناء. والبنية النصية التي تعني النص نفسه وبناءه في سياق التفاعل بين الهدم والبناء سواء عند الكاتب أم القارئ.

أما البنية الثقافية ذات العلاقة بموضوعنا، فهي بنية مرتبطة بالبعد الثقافي والاجتماعي، وتتمظهر في النص عبر مسيرته وزمنيته وما يتضمنه من أحداث وذاكرة وتساؤلات ورؤى، فالبنيات النصية والثقافية والاجتماعية ليست معزولة عن بعضها البعض، بل هي مرتبطة ومتعالقة فيما بينها من أجل إنتاج النص الذي يمثل ذواتها، وفي إطار علاقتها المتداخلة مع الموضوع المنتج الكائن فيه، وهذا يأخذنا إلى طبيعة إنتاج النص الذي هو في الأصل ضمن بنيات ثقافية واجتماعية حضرت داخل النص المكتوب في زمن تاريخي معين، ويتحدث عن زمن أو أزمنة معينة، ولكن يبقى في سياق الذاكرة الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

وحين نعود إلى الرواية العربية، فإن خصوصيتها الثقافية تكمن

---

1 - حسن على المخلف، **التراث والسرد**، ص164.

2 - يمكن الرجوع إلى: سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي – النص والسياق**، ص23-33.

في مدى تفاعل الكاتب مع مخزونه التراثي والثقافي، الذي يراه منجزًا ثقافيًا خاصًا به وله، وهذا ما يجعلنا نحدد على الأقل تلك العناصر التي تمثل هذه الخصوصية لهذا المكان العربي أو ذاك، إذ نرى بعض المناطق العربية تمثل خصوصيتها الثقافية النابعة من تراثها وأمكنتها وحضارتها كما يعطيها حق تمثل هذه الخصوصية من غيرها، فمصر مثلا لديها خصوصية ثقافية وحضارية تتمثل في الحضارة الفرعونية، كما هي الخصوصية الثقافية في العراق التي تتمثل في الحضارة البابلية، لذلك فالكاتب الخليجي مثلاً لا يستطيع الولوج إلى عمق الخصوصية الثقافية الفرعونية إذا أراد الكتابة عنها، وفي الوقت عينه الروائي المصري سيجد صعوبة كبيرة لو أراد الكتابة عن رحلات الغوص وأمكنة استخراج اللؤلؤ التي هي من الخصوصية الثقافية في منطقة الخليج العربي.

ولنضرب مثالاً آخر، وهي حركة التصوف التي لها مساحة جغرافية واضحة في مصر والسودان والمغرب العربي، فحين نطلب روائياً واحداً من كل هذه الأقطار العربية ليكتب عملاً روائيًا يتناول التصوف، وبالتأكيد سنجد التباين واضحًا ليس في بناء النص وجماليته ولغته، فهذا أمر طبيعي، وإنما في تناول الموضوع ذاته، حيث ستكون الخصوصية الثقافية الخاصة بهذا المكان أو ذاك مسيطرًا ومهيمنًا على تفكير الكاتب لما لها من سطوة في ذاكرته الثقافية، فضلاً عن البعد الثقافي والفلسفي والديني.

وهنا ربما سنجد الروائي المغربي مثلاً سيتناول الموضوع من زاوية فلسفية كلامية ثقافية فكرية، وقد يتناولها الروائي السوداني من زاوية الطقوس والممارسات والعتبات، وقد يكون العكس، وهذا ما يتضح أيضًا في تناول الراوية العربية لموضوع الأديان، فالخصوصية الثقافية المعنية بالدين المسيحي في مصر مثلا واضحة العالم والحدود،

غير ما هو موجود في منطقة الخليج العربي التي دخلها التبشير وليست في الأصل أرضًا ومكانًا لهذا الدين.

وهذا ما يجعل الخصوصية الثقافية الدينية تتفاوت في توظيفها من مكان لآخر، حتى بعض المفاهيم والقيم الإنسانية سنرى محتواها وهضم دلالتها ليس بالدرجة نفسها، فالحرية الفردية أو الحرية الجماعية أو الحضور النسائي في المجتمع، فهي خصوصيات ثقافية مجتمعية ناتجة عن وعي ثقافي واجتماعي بعد تراكم معرفي وتعليمي واحتكاك وتواصل بالآخر، وحضور هذا الآخر في الثقافة، وهذا ما ينتج عنه خصوصيات ثقافية وليس خصوصية ثقافية.

وبشيء من المقارنة بين طبيعة تناول موضوع المرأة في الرواية الخليجية، والرواية المصرية أو المغاربية، وبعيدًا عن الجانب التقني والفني، فإننا سنلاحظ التجربة والخبرة وتطوّر المجتمع وتاريخه الحضاري والثقافي ماثلاً في الجانبين، حيث معالجة المرأة في الرواية الخليجية لا يزال يراوح كثيرًا في البعد الاجتماعي، أكثر منه في فضاء الحرية الفكرية والثقافية، والنظرة إلى المجتمع والتطلعات، بمعنى آخر لا تزال هناك أعمال روائية خليجية تنادي بحرية المرأة في اختيار شريك حياتها، وعن حقها في التعليم والسفر، في الوقت الذي تجاوزت الراوية في مصر والمغرب العربي هذه الخصوصية لتطرح قضايا المرأة في سياق التحديات العالمية وحضورها الثقافي والأكاديمي.

وفي خضم الأحداث التي مرت بها بعض الأقطار العربية بعد سقوط النظام العراقي، ودخول الأمريكان بغداد، تحوّلت المنطقة العربية تدريجيًا إلى ساحة نزاع وطائفية وأحزاب المصالح الفردية والعشائرية والدينية، وزاد هذا التراكم المأساوي بالحراك الذي حدث في العام 2011، ونتج عنه تصدع البنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية

التي كانوا المنتفضون ينادون بإصلاحها، حيث الشعارات تغيرت وتبدلت وتحولت إلى مصالح ونفوذ، وبهذه الخصوصية تشكلت أيضًا خصوصية لدى الروائي العربي وآليات التفكير في تناول موضوعات أعماله، وهو ما حصل في العراق مثلاً، إذ انصب الكثير من الأعمال الروائية في مناقشة تلك الخصوصية التي أفرزتها أحداث العراق منذ حرب الخليج الأولى، وصدرت روايات تناولت هذه الخصوصية التي شكلت بعدًا ثقافيًا في الذاكرة العراقية.

الرواية العربية والتطرف

لم تكن حركة التنوير في العام العربي معتمدة على كتّاب المقالات الذين درسوا خارج المكان، ولا على الكتّاب والمفكرين فحسب، ففي الوقت الذي كان للثقافة دور في التنوير، ونهضة البلاد العربية، كان للأدب شعرًا وسردًا والفن مسرحا وسينما، بل لربما الأدب والفن هذان المجالان أثرا تأثيرًا كبيرًا في الساحة العربية أفرادًا وجماعات ومؤسسات، فكان للشعر في المرحلة الأولى من النهضة العربية دور في توعية المجتمع، وتقديم الغذاء الثقافي في سلال لغوية مسبوكة بالمفردات ذات المسحة الجمالية، والصياغات الفنية ذات الإيقاعات الموسيقية ليس للكبار فحسب، وإنما إلى الأطفال، وكذلك في السرد، فمع بداية ظهور الكتابة الروائية في العالم العربي، وبروز الرواية التاريخية، ظهرت لنا ما كان يطلق عليه بالرواية الاجتماعية، والرواية التعليمية، ذلك النوع السردي الذي يمتلئ فضاؤه بالوعظ والإرشاد والدعوة إلى التمسك بالقيم والمبادئ التي دعت لها الأديان السماوية، واستمر الحال حتى يومنا هذا، وإن كان بنسب أقل عما كان في السابق.

وخلال التطور الفني والموضوعاتي للرواية بدأ العديد من الكتّاب

في طرح قضايا المجتمع برؤى مختلفة، تؤكد على ضرورة نقد المجتمع وكشف زيف البنى الثقافية والاجتماعية، ونقد بعض الممارسات المجتمعية التي لا تتواكب والتحوّلات التي تحدث في المجتمع جراء ما كانت تقوم به الدول الاستعمارية تجاه المجتمع المدني، ورؤية الأفراد العرب الذين سنحت لهم فرصة الدراسة في الدول الأجنبية عامة، والأوروبية بخاصة، هؤلاء أخذوا العلم والمعرفة والثقافة، كما أخذوا الأساليب والطرق والقوانين التي تنظم المجتمع وتطوّره، وتعزز مكانة الفرد داخل المجتمع الصغير والكبير.

من هنا برز كل من الروائي والروائية آنذاك ليقدما رؤى جديدة تجاه المجتمع، والدعوة إلى تحديثه، وتغيير سلوك أفراده التي لا تتواكب والمجتمع الحديث وما يناديان به، وتنوير المجتمع العربي من خلال الدعوة لانتشار التعليم بين كل أفراد المجتمع، والمناداة بتحرير المرأة، وتحررها، والتنوير بأهمية الدفاع عن الأراضي العربية من سطوة الاستعمار عن طريق تنمية الوعي والنضال، بل وأكدت بعض الأعمال بشكل مباشر أم غير مباشر التمركز الأيديولوجي النضالي، أو الأيديولوجي الفكري والفلسفي، وهناك أعمال تجد فيها هذا أو ذاك، مثل: أعمال حنا مينه وجبرا إبراهيم جبرا، وعبدالرحمن منيف، ونجيب محفوظ، وغيرها، تلك الأعمال التي أسهمت مع الأعمال الفكرية والثقافية والفنية في تأصيل الوعي، وتنمية الثقافة والتأكيد على العروبة.

ولكن مع التحوّلات السياسية والتغيرات التي حدثت في المجتمعات دخل بعض كتّاب الرواية في الطريق والمسلك الذي كان ينادي به المتطرفون والمغالون والمنادون بمحاربة كل من لا يتفق معهم في الرؤى والتوجهات، فإذا كانت الرواية تسهم في الحركة التنويرية

ولاتـزال، فهنـاك مـن الأعمـال الروائيـة الأخـرى قـد أخـذت منحـى آخـر فـي التنويـر أيضًـا، وإذا كانـت الأدلجـة منتشـرة فـي العديـد مـن الأعمـال التـي صـدرت فـي النصـف الأول مـن القـرن العشـرين، فنحـن الآن نـرى أدلجـة أخـرى فـي بعـض الأعمـال تلـك التـي اهتمـت بالتطـرف وإلغـاء الآخـر، ومحاربـة الهويـات الصغيـرة والأقليـات فـي المجتمـع العربـي ليـس مـن وجهـة نظـر الكاتـب، وإنمـا هـي رؤى للكثيـر مـن أفـراد المجتمـع.

وهـذا يعنـي أننـا لـو تصفحنـا الشـبكة العنكبوتيـة لبعـض المواقـع الإلكترونيـة، لعرفنـا أن حركـة التنويـر واجهـت العديـد مـن الاتهامـات، بعـد الأزمـات التـي مـر بهـا العالـم العربـي، كالفشـل وعـدم قدرتهـا علـى تغييـر المجتمـع، وإنهـا لـم تكـن متصالحـة مـع التاريـخ، ولا مـع المـوروث، ولكـن بعيدًا عـن هـذا، أليـس فـي جلبـاب التنويـر والتحديـث لأي مجتمـع الدعـوة إلـى ذوات المجتمـع التخلـص مـن تبعيـة الأفكـار الجاهـزة، والمعلبـة، وجعـل العقـل هـو الـذي يسيّر الأمـور، لا أن تأتـي الأيديولوجيات أو أفـكار الآخرين لتسـيطر علـى عقولنـا، وتكـون وصيـة علـى مـا نفكـر، ومـا نخطـط، ومـا نقـول ومـا نفعـل. وهنـا نقـف علـى بعـض الأعمـال الروائيـة العراقيـة التـي تكشـف مـدى التطـرف فـي الشـارع العراقـي، وحاولـت مناقشـته وكشـف الزيف فيه.

لقـد تناولـت الروايـة العراقيـة عـدة موضوعـات مهمـة فـي الآونـة الأخيـرة وفقًـا للظـروف التـي يمـر بهـا، حتـى باتـت مـن الخصوصيـة الثقافيـة لهـذه الروايـة، إذ كتـب بعـض الروائييـن العراقييـن أعمـالاً تكشـف عـن المآسـي الثقافيـة والاجتماعيـة والنفسـية والاقتصاديـة التـي يعانـي منهـا الشـعب العراقـي، هكـذا كتبـوا فـي الداخـل والخـارج متكئيـن علـى هـذه الخصوصيـة التـي ميـزت العـراق عـن بقيـة الـدول العربيـة الأخـرى، وهـا

هو أسعد الهلالي[1] المقيم في بلجيكا أصدر رواية بعنوان: **راداتوث** ناقشت موضوعات عدة تلامس الحياة العراقية، والواقع المأساوي المعيش من شماله إلى جنوبه، من شرقه إلى غربه، وبين مدنه وقراه، ومن خلال العملة النقدية بقيمة **(5000)** دينار ليجعلها الشخصية الرئيسة التي تحكي مشاكل العراق مكانًا وحياة وإنسانًا.

من أجل كشف الزيف وكيف انحدر العراق البلد العظيم في ثرواته وطاقاته وإمكاناته المتعددة والمختلفة، إلى مزالق اقتصادية، ودهاليز سياسية متعرجة، وطرائق متنوعة للسرقة، وأساليب الفساد، كما بينت طبائع رجالات الدولة الذين يتمظهرون بالصدق والكرامة، وينادون بالقيم الإنسانية ظاهريًا، وفي الباطن هم سماسرة النهب والدعارة والتطرف الديني والمذهبي والعقائدي، هكذا تقول الرواية: « الكهرباء، الجسور، المنشآت، المباني الحكومية.. جميعها لم يُدفع لأجلها دولار واحد، كل ما هنالك بضعة براميل من الحبر وعدة **(رولات)** من الورق المصنوع في معمل العمارة »[2].

وبهذا الطريقة لا توجد تغطية للأوراق المالية المطبوعة مما يشكل تضخمًا وفقدان القيمة المالية للعملة النقدية، الأمر الذي يوضح أن هذه الخصوصية الثقافية التي اتكأ عليها المجتمع العراقي نتيجة ما كان يعانيه ويمر فيه من ظروف قاسية داخلية وخارجية أخذته إلى التناحر والحروب، وتشكيل المزيد من الأحزاب والتنظيمات السياسية والدينية

---

1 - أسعد الهلالي روائي عراقي، صدرت له أعمال روائي وقصصية عديدة، منها الروايات: يوميات غياب الندى، أسفل خاص، الميتة الثالثة لعبد شويخ البدوي، ومن المجموعات القصصية: أبيض.. أصفر.. حزن أسود، صفحات من ذاكرة مختصرة.

2 - أسعد الهلالي، **راداتوث**، (مخطوط)، ص23. ثم غير الروائي عنوان الرواية ليكون **(5000)** وهي الورقة المالية النقدية بالعراق.

التي وصل بعضها إلى التطرف، ونبذ الآخر، وهو ما نقرأه حاليًا في الصحافة اليومية، ونشاهده عبر القنوات الفضائية.

ولأن المجتمع لا يفتح المجال لحالة النقد والإصلاح، هرب الروائي إلى الورقة النقدية ذات القيمة **(5000)** دينار عراقي، لتكون هي المتحدثة والكاشفة عن دورها المتمثل في التنصت، الذي برز عبر دورها في كشف شخصية فالح المثقف الممتهن في بداية حياته بيع أشرطة الأفلام الإباحية، وكيف انتقل من رجل يعيش خارج دائرة المجتمع قبل سقوط نظام صدام حسين، إلى علية القوم والنفوذ بعد السقوط، فـ « المدير العام السيد لقمان الذي كان معروفًا قبل تهاوي تمثال الفردوس بصداقته الحميمة للسكرتير الشخصي للرئيس المخلوع صدام حسين، وعمل مديرًا في هيئة التصنيع العسكري، ويذكر أن رئيس جهاز مخابرات العهد القديم طرده من إدارة دار النهرين للطباعة بسبب السرقة إلا أنه ظهر في العهد الجديد أكثر قوة ونفوذًا بعد أن شاع بأن سبب طرده كان سياسيًا وليس جنائيًا »[1].

كما تشير الرواية إلى مجموعة من خطط وطرائق القتل والدمار في المناطق الآهلة بالسكان كالأسواق، أو المنازل التي تعتقد الأطراف المتطرفة أنها لا تدين بالدين الإسلامي، ولتأكيد ذلك فميشو « كان في التاسعة من عمره، لا يعرف من الدنيا سوى بيته ومدرسته، لكنه وبعد سنة قضاها في خرابة ميشو، سمع الكثير عن السيارات المفخخة، والعبوات الناسفة، ورشقات الرصاص المفاجئة التي لا تميز بين رجل وامرأة وطفل، سمع الكثير عن الإرهابيين »[2].

---

1 - أسعد الهلالي، راداتوث، ص22 .

2 - أسعد الهلالي، راداتوث، ص53 .

وهذا ما أشارت إليه رواية **مصحف أحمر** للروائي اليمني محمد الغربي عمران[1] قبل الإضرابات التي اكتوت بها الدول العربية بعام واحد، إذ نبه إلى ما سيحدث ويتكرر من خلال قول الراوي: « خلايا تستخدم الآبار المهجورة لإلقاء من ثبت تورطهم.. وأخرى اختارت الجروف العالية لتهوي بعناصر أوغلت في ظلم المزارعين لتحلق النسور فوق جيفهم.. وخلايا برعت في اعتراض الأهداف على الطرقات أو المنازل والمنشآت.. دومًا ما تنفذ مثل هذه الأعمال قبيل الفجر.. وخلايا متخصصة في زرع الألغام الفردية لاصطياد المستهدفين من الموالين للسلطة.. نادرًا ما يستخدم الرصاص لتنفيذ عمليات التصفية »[2].

في الوقت الذي تتميز الثقافة العراقية وتاريخها بطبيعة الانسجام بين الجميع، لكن الإرهاب جعل هندازة التي هربت من ظلم الأهل والمجتمع والحياة بعد تزويجها من أبي حذيفة، وها هي تقول: « الله يلعن أخوي دنيا وآخرة، ولا يرحمه برحمته، أخوي جبرني وغصب والدي يوافق على زواجي من مجاهد تونسي »[3]. وكذلك الصبي أوس المصاب بعقدة الهاتف الخلوي إذ عمد إلى سرقة الهواتف وتكسيرها، وذلك بعد ما شاهد الفيلم الذي يصور قتل أمه وأخيه وبعلم والده، «ابن الكلب صورهم من أول ما نزلوا من السيارة.. يركضون اثنيناتهم والسايق ينتظر.. طلعوا الرشاشات وتاتاتاتاتاتاتا فقتلوا أمي وأخويه، وذبوا عليهم البنزين وحرقوهم.. صورهم ابن القندرة بالموبايل لحد ما صاروا فحم »[4].

---

1 - محمد الغربي عمران، قاص وروائي يمني، له من الروايات: ظلمة يائيل، مسامرة الموتى، الثائر، ومصحف أحمر التي أثير حولها جدل كثير، أما المجموعات القصصية، فمنها: منارة سوداء، الشراشف، ختان بلقيس، حريم عزكم الله.

2 - محمد الغربي عمران، **مصحف أحمر**، ص196.

3 - أسعد الهلالي، **راداتوث**، ص67.

4 - أسعد الهلالي، **راداتوث**، ص79.

وقد وفق الكاتب حين كشفت روايته عن النتائج التي أوصلت المجتمع العراقي لما هو عليه الآن، مثل: طرائق استغلال النفوذ القبلي والحزبي والديني، وآليات إدارة شبكات الدعارة باسم الدين أو بأسماء أخرى، على الرغم من أن الدين برئ من كل هذا الأمر الذي حوّل الأفراد من أناس عاديين إلى تبوئهم المناصب الإدارية والقيادية مع انتشار الفساد والاستحواذ على الممتلكات، بل يصل الأمر إلى طباعة الأوراق النقدية أو المعدنية خارج التغطية البنكية.

وذهبت رواية **شتات نينوى** للروائية العراقية غادة رسول[1] إلى قراءة الوضع العراقي وبيان المأساة والظروف القاسية التي عاشها الشعب العراقي منذ خمسينيات القرن الماضي وحتى ساعة تدوين أحداث الرواية من خلال مكان واحد هو الموصل لتبرز المعاناة في كل مناطق العراق، أي بدءًا من مقتل الملك فيصل الثاني ملك العراق، والتحزب والخلافات التي دارت بين الشيوعيين والقوميين والإسلاميين التي أسفرت عن سطوة صاحب القرار في الاغتيال والقتل والسحل، ثم ما حدث إلى العراق أبان الحرب العراقية الإيرانية وما أسفرت عنه من ضعف الاقتصاد، وانهيار البنية التحيتة، والقتال الذي بات ضحيته الشعب العراقي، ثم اشتداد المأساة الناتجة عن دخول جيش النظام العراقي في حكم صدام حسين الكويت وذلك بتاريخ 1990/8/2 وتدمير شامل لكل البنى الحضارية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

باتت هذه الخصوصية الثقافية جديدة على العراق المكتفي بمقومات

---

1 - غادة صديق رسول، قاصة وروائية عراقية، صدر لها من الروايات: الموت للحياة، بياض الليل سواد النهار، أجمل كابوس في العالم، وشتات نينوى، أما القصص فلها مجموعة بعنوان: رمادية.

البنـاء مـن الاقتصـاد القـوي والنفـط والغـاز والزراعـة والميـاه والعقـول والأرض والمسـاحات الشاسـعة والأيـدي العاملـة، ولكـن تكالبـت عليـه الدول العظمـى وأفسـدت كل مـا بنـاه، هكـذا كان يقـول أحد أصدقـاء أحمـد: « طيب الحكومـة العراقيـة حركـت الجيـش واحتلـت الكويـت، وحـرروا الكويـت. قصفـوا أهدافًـا عسـكرية فيهـا، لمـاذا هـذا التركيـز علـى هـدم العـراق؟ »[1].

كمـا يؤكـد النـص الروائـي الـذي هـو مذكـرات كتبهـا أحمـد الشـخصية الرئيسـة فـي الروايـة، بـأن المعانـاة لـم تقـف أو تضمحـل بـل راحـت تكبـر وتـزداد، فظهـرت التنظيمـات السياسـية والأحـزاب، وبـدأ التشـدد فـي طرائـق العمـل السياسـي والاسـتحواذ علـى مقـدرات العـراق، أي « ولـدت حكومـة الديمقراطيـة بتكتـلات طائفيـة عرقيـة ومصلحيـة »[2]، فـي وقـت تمثـل المواطنـة لـكل فـرد مـن أفـراد المجتمـع الشـرعية التـي تعطيـه الحـق فـي الحمايـة والمسـاواة دون النظـر إلـى مـا يتصـف بـه هـذا أو ذاك مـن أفـراد المجتمـع سياسـيًا أو حزبيًـا أو عرقيًـا أو قوميًـا أو غيرهـا.

وتـزداد المأسـاة تعقيـدًا حينمـا بـرز تنظيـم **داعـش** فـي العـراق كمـا ظهـر فـي سـوريا، لينتشـر الاضطـراب والفوضـى شـاملاً مـدن الشـمال وقـراه حيـث لا يفـرق هـذا التنظيـم فـي معاداتـه بيـن المسـلمين المختلفيـن عنـه فـي التوجـه العقائـدي، أو تلـك الأقليـات الدينيـة والعرقيـة والطائفيـة، فـ « داعـش تضـرب مدنًـا وقـرى، تقتـل وتسـبي، تكبّـر وهـي تفعـل كل هـذا حتـى صـار التكبيـر مرادفًـا للرعـب ... داعـش طـردت المسـيحيين مـن الموصـل بعـد أن رفـض القساوسـة حضـور اجتمـاع معهـم لتحديـد مبلـغ الجزيـة، ثـم صـادرت أملاكهـم »[3].

---

1 - غادة صديق رسول، **شتات نينوى**، ص181.

2 - غادة صديق رسول، **شتات نينوى**، ص210.

3 - غادة صديق رسول، **شتات نينوى**، ص276.

أتقنت الكاتبة البناء النصي منطلقة من رؤية تتمثل في كشف زيف الحياة العراقية في ظل الأنظمة السياسية المتناحرة على السلطة، ومن خلال تقنية الاسترجاع، فضلاً عن توظيف تقنية التواصل بين الشخص الذي راسل دار النشر وعائلة أحمد الذي مثلها ابنه سعيد المريض بالتخلف العقلي، وقد نجح النص ليكون مرآة حاضرة لدى القارئ، وكاشفًا دور التطرف في هدم العراق، ودور الدول الكبرى في ذلك.

كما تناول النص ما تقوم به الأحزاب وعامل التطرف من ممارسات لغسيل أدمغة البسطاء باسم الدين ضد من يخالفهم حتى لو كانوا أخوة أو أقارب، فعباس شقيق أحمد الذي كان ضريرًا ثم عالجه خال أمه ليكون مبصرًا، فقد البصيرة بعد انتمائه إلى تنظيم داعش، فبات خادمًا للتنظيم من جهة، وضد عائلته من جهة أخرى فـ« الابن الأكبر لعباس أخبر عمه أحمد بأن عباسًا سلم اسمه إلى التنظيم .. أخبر أن والده سلّم اسمك ضمن كبار الشيوعيين والمرتدين عن الإسلام»[1]، بل تناقلت الأخبار في الموصل عن إعدام عزيز باعتباره ساحرًا، «فابن عباس قال لابن رمضان أنه سمع أباه يحدث القاضي الشرعي لداعش عن شعوذة عزيز وعائلته »[2].

أما رواية حسين السكاف[3] **وجوه لتمثال زائف** - وهي مخطوط - تناولت الجماعات السياسية والتنظيمات العلنية والسرية التي تلعب بالعراق أبان النظام العراقي السابق فترة **صدام حسين**، وبعد سقوطه، وظهور العديد من التشكلات التي تؤيد بعضها القوى العظمى، والدور

---

1 - غادة صديق رسول، **شتات نينوى**، ص316.

2 - غادة صديق رسول، **شتات نينوى**، ص326.

3 - حسين السكاف، قاص وروائي عراقي، صدرت له رواية كوبنهاغن .. مثلث الموت، وجوه لتمثال زائف.

الذي تقوم به هذه التشكلات الحزبية والتنظيمية والسياسية في بث الرعب والفساد وضعف البنى التحتية، حيث تكمن فكرة الرواية في رؤيتها ما هو مستور من أعمال تفوق العمل الإرهابي الذي تمارسه التنظيمات الإرهابية، فالقتل المجاني أصبح لكل من لا يتفق معك في التوجه أو الرؤية أو حتى في التكتل أو التنظيم، وكيفية استغلال القوى السياسية المتنفذة بعض الذين يرون فيهم رغبة الانتقام أو الذين يعانون من أزمات مالية أو الذين لديهم صفة الانتهازية.

ويمحور الروائي النص في شخصية مرهون عيسى صاحب، وما آلت إليه أعماله الإجرامية، فعيسى عاش طفولة لم ينعم بها، فعاقر الخمر والحشيش وهو في سن صغيرة، بل تعرض لعمليات الاغتصاب، كما رأى زرج أمه يُقتل، وهروب أمه وأخته من البيت، وبهذه الأعمال يدخل السجن، ثم يخرج لتبدأ حياته أكثر إجرامًا من خلال القتل بطرق شتى: التخدير، الصعق الكهربائي، الطلق الناري بكاتم الصوت، التفجيرات، وها هو يقول: « قبل أربع سنوات .. كنت في بلدي أعمل مديرًا عامًا للمؤسسة العامة للثقافة والنشر، مؤسسة أنشأتها أنا، وهي لا تمت بصلة إلى وزارة الثقافة إلا بالاسم فقط، فقد كانت مستقلة بشكل مطلق، بل كانت أكثر استقلالاً من أية وزارة أو كيان حكومي .. بل أكثر من هذا، كانت لها الكلمة العليا على كل الوزارات والمؤسسات الحكومية دون أن يعرفها أحد، هذه المؤسسة أسستها مع السيد وكيل وزارة الداخلية »[1].

ويشير مرهون إلى أن الهدف من ورائها القيام بعمليات إرهابية متنوعة ومتعددة الأشكال والأهداف ففي « فترة وجيزة نفذت مؤسستنا

---

1 - حسين السكاف، **وجوه لتمثال زائف**، ص4.

العديد من العمليات التي هزت أركان البلد بكل مكوناته .. حيث تم اغتيال نائبين، وأربعة أساتذة جامعة، وخمسة ضباط متقاعدين، وسيدتين كان لهما دور سياسي هامشي، ولكنه كان مؤثرًا على صعيد إجراء الصفقات والمقابلات التلفزيونية »[1]. وهكذا تتوسعت علاقاته مع كبار الدولة،، وكبر الإجرام الذي ينفذه بأمر من جهات عليا نظير المكافآت المالية الكبيرة بالعملة الأجنبية، بل وصل الأمر إلى شراء المحال التي تشتغل على التفخيخ، وينتهي به الأمر إلى قتل أمه وأخته للتخلص من عار لم يدخلاه بمحض إرادتهما.

وفي الوقت الذي كانت الرواية تتحدث عن ممارسات مرهون، كانت تعطي اسقاطات بين الحين والآخرعلى الحالة النفسية للشخصية والصراع اليومي بين الدم والقتل المتمثل في الإرهاب والاغتيالات والتفجيرات من جهة، والثقافة التي تشربها من أستاذه عدنان الندائي التي ذهبت إلى تقديم أعمال خيرية لكل من كوثر وفاتن وحتى أستاذه من جهة ثانية. كما كشفت الرواية عن كره السياسيين إلى المثقفين والكتاب والفنانين، وتصفيتهم الجسدية، وكذلك طرائق استغلال الثقافة لصالح الاغتيالات، وها هو يقول: « شممت رائحة زكية كانت تبعثها الدماء التي كانت تسيل من رأس وجسد الأستاذ عبدالله، رائحة ذكرتني بسورن كيركغارد وابن رشد وماركس وسارتر وعبدالرحمن بدوي وديفيد هيوم ونجيب محفوظ وأمانويل كانت وإخوان الصفا وفولتير والحلاج »[2].

أما رواية **رأس التمثال** لحسن الفرطوسي فقد وقفت عند معاناة الشعب العراقي في ظل الحرب الأهلية والتطاحن المستميت بين

---

1 - حسين السكاف، **وجوه لتمثال زائف**، ص126.

2 - حسين السكاف، **وجوه لتمثال زائف**، ص170.

الفصائل والمليشيات العراقية، التي برزت بعد سقوط نظام صدام السياسي، وقد أخذ الكاتب تمثال صدام حسين مدخلاً لأحداث الرواية، فبعد سقوط التمثال في ساحة الفردوس، حاول أحد الشباب تحطيمه بمطرقة، لكن التمثال كان صلباً ومتجذرًا في المكان، ذلك ما استدعى حضور رافعة أمريكية لإسقاطه، هكذا قال السارد وكأنه يقول بلسان حال الرافعة، « لا تحاول أيها البائس، ما هكذا يسقط الطغاة .. ابتعد أنت ومطرقتك الغبية، فنحن نعرف لغة الجبابرة، ونعرف كيف نسقط الرؤوس »[1]، وبهذا السقوط الذي تجمهر الناس حوله، ومنهم ناصر بائع الخضار المتجول الذي فكر في أخذ رأس التمثال ليحتفظ به.

هكذا تسير أحداث الرواية منطلقة من رأس التمثال وكيفية إخفائه رغبة في الحصول على حصة من النظام السابق الذي أسقط في العام 2003، وكأنه يقول: « أريد أن أحتفظ بهذا الرأس لكي لا ننسى الأيام السود التي عشناها تحت حكم هذا الدكتاتور الظالم »[2]. وقد جعل الكاتب نمو شخصية ناصر بمساعدة (العقيد المتقاعد صباح شكور أبو ورقة الذي كان يراقبه حتى أشار عليه إن أراد الاحتفاظ برأس التمثال أن يكون قريبًا من بعض التنظيمات الدينية أو الانخراط فيها، « أن تنضم إلى أحد الأحزاب الدينية المتنفذة، ويستحسن لو ترتدي عمامة بيضاء، وتصبح رجل دين .. عندها لا أحد يتجرأ على دخول بيتك .. إننا في زمن السطوة الدينية »[3].

وهذا ما أسهم في سرعة نمو شخصية ناصر الطامح لارتداء العمامة وبخاصة بعدما انتشرت في موجة تحزب بعض الحوزات

1 - حسن الفرطوسي، **رأس التمثال**، ص9.

2 - حسن الفرطوسي، **رأس التمثال**، ص11.

3 - حسن الفرطوسي، **رأس التمثال**، ص22.

لمليشيات وأحزاب وتنظيمات تسهّل من لبس العمامة، على الرغم أنها ليست بالأمر السهل والهين – وهنا بالطبع ليس كل الحوزات والمدارس الدينية، وإنما ربما هناك من يستغل ذلك لتحقيق مصالحه الشخصية أو الحزبية – هكذا لبس ناصر الخضار العمامة وبات أحد الذين يشار لهم ويقدر بآرائه ونهجه في تحقيق أهداف المليشيات التي ينتمي لها، إذ قال محمود: « هذا ناصر صار عصابجي، رأيته بعيني وهو يتصدر مجموعة مسلحة متشحة بالسواد، هاجمت عيادة طبية، واقتادت صاحبها بعد أن وضعوه في صندوق السيارة .. وشاهده مفيد عباس يرتدي جبة وعمامة بيضاء، ويلوح ببندقية كلاشنكوف، ويهتف كلا كلا أمريكا »[1].

وبتحقيق هذا الطموح والصعود غير المتوازن فرض عليه أن يكون أحد مخططي أو منفذي عمليات الاغتيالات، « فمن خلال زجاج واجهة المحل المغبرة لمح رحمان عددًا من الرجال الملتحين يقطعون الزقاق بسراويلهم السود وقمصانهم الفضفاضة النازلة حد الركبة.. شاهدهم يتهامسون أمام بيت يعود إلى مهند شاب يعمل في دائرة البلدية، وما أن فتح الباب حتى عاجل أحدهم بثلاث إطلاقات في الرأس .. ترجع رحمان مرتعدًا .. سمع وقع خطوات هاربة، شاهدهم يركضون نحو سيارة كانت تنتظرهم عند رأس الزقاق، لاحت ملامح أحدهم، وكان يعرفه، إنه ناصر بشحمه ولحمه، أنا على يقين من أنه هو »[2]. بل أصبح ماهرًا في فرض الإتاوات بأسلوب يرضي من خلاله التاجر أو المقاول.

وهنا تكشف الرواية أن الخصوصية الثقافية في هذه الفترة هي تلك العلاقة المتبادلة بين رجال الدين ورجال السياسة، أو العلاقة

---

1 - حسن الفرطوسي، **رأس التمثال**، ص65.

2 - حسن الفرطوسي، **رأس التمثال**، ص53.

التي ترسمها الثقافة الجديدة للمجتمع، وهي: علاقة الدين بالسياسة في ضوء علاقة السياسيين بالنظامين القديم والحديث وكيف تبنى المصالح التي أضعفت البنى المجتمعية بتشييد التنظيمات والمليشيات والأحزاب المتحاربة ضد الوطن ومع المصالح الشخصية، غير أن أحادية الفكر والطرح وإدارة شئون الدولة والحياة والمجتمع لا تنجح إلا حين يصبح الفكر جماعيًا والإدارة عبر فريق من الخبراء والمهتمين بالشئون المختلفة، ولابد من إدارك بأن « الآخر وإن اختلف معي فهو شريك لي في الحياة، ومن حقه (مثلما من حقي) أن تكون له قناعاته وخبراته الخاصة، وإن لم يمنع ذلك من اقتراب بعضنا للبعض، ولا من تمازجنا في بعض الأمور، أو اتحادنا في بعضها الآخر، والمعيار في كل هذه الأحوال هو نهضة الإنسان ورقيه »[1].

الرواية العربية والمقامات

يأخذنا الحديث عن الأضرحة والقبور والمقامات إلى علاقة الرواية العربية بالموروث الديني الذي لم يكن خارج دائرة الاشتغال السردي عند بعض الروائيين العرب، بل هناك من اتكأ على بعض النصوص الدينية التي جعلها تصديرًا للرواية أو اتخاذ بعض النصوص الدينية مدخلاً للفصول، كما فعل ذلك إبراهيم الكوني في رواية **نزيف الحجر** ورواية **التبر**، وهناك من عنون، كما هو عند رشاد بو شاور وروايته **الرب لم يسترح في اليوم السابع** وعبدالله خليفة الذي اتخذ من التراث الديني مادته لمجموعة من الأعمال بعناوين ذات صبغة دينية وإن لم تكن هذه الأعمال دينية أساسًا، إذ جاءت العناوين كالتالي: **رأس الحسن – عمر بن الخطاب شهيدًا – عثمان بن عفان شهيدًا – علي بن أبي**

1 - سعيد اللاودني، **تجديد الخطاب الثقافي – نقد الذات والآخر في الفكر العربي المعاصر**، ص11.

طالب شهيدًا – محمد ثائرًا، ورواية **حدث أبو هريرة قال** لمحمود المسعدي لدليل على كيفية توظيف النص الديني أو بعض العبارات أو الأسماء أو الأقوال بوصفها إحدى الخصوصيات الثقافية العربية في الرواية.

وإذا كانت الخصوصية الثقافية المنتشرة في العديد من الأعمال الروائية العراقية سواء داخل العراق أم خارجها تلامس الوضع المأساوي، والإرهاب والتحزبات، فإننا نجد خصوصية ثقافية مختلفة في الدول العربية، وتشترك معها الدول الإسلامية أيضاً، وهي القبور والأضرحة والمقامات، إذ لم تغب هذه الخصوصية عن السرد العربي عامة، والسرد في بعض الدول العربية كمصر والعراق والشام بخاصة لما لهذه الخصوصية من دور في حياة أفراد المجتمع، وهناك العديد من الأعمال السردية تناولت الأضرحة والمقامات والقبور، مثل: رواية **يهود الإسكندرية** للروائي مصطفى نصر، ورواية **الأضرحة** لعزيز التميمي، ورواية **عمارة الأضرحة** لمحمد عبدالسلام العمري التي تناول فيها المقابر والمقامات في أكثر من دولة عربية وأجنبية، وكذلك رواية **مقام الفيضان** التي لاتزال مخطوطًا.

وها هي رواية **يهود الإسكندرية** للروائي مصطفى نصر [1] تتحدث عن منطقة الإسكندرية بدءًا من العام 1862 حتى بعد اتفاقية السلام التي وقعها السادات مع إسرائيل، حيث تسير الأحداث كاشفة وضع

---

1 - مصطفى نصر، روائي مصري من مواليد الإسكندرية، له من الأعمال الروائية: الهاميل، الجهيني، الصعود فوق جدار أملس، الشركاء، النجعاوية، ظمأ الليالي، كما صدرت له مجموعات قصصية، منها: الطيور، وجوه، حفل زفاف في وجه الشمس، وله أيضا بعض الأعمال الخاصة بأدب الطفل، مثل: أبو قير وأبو صير، شدو البلابل.

اليهود في مصر عامة والإسكندرية على وجه الخصوص، وتواجد اليهود فيها، وبدأ النص بمرض الوالي سعيد الذي عجز الطب آنذاك عن علاجه، وفقد الأطباء الأمل ليعود كما كان، إذ « ساءت حالة سعيد فتنقل من دولة إلى أخرى، وكان الرد واحدًا لا يتغير، عُد إلى بلادك ولا تبرحها، فالطب ليس عنده شيء لك، أنت في حاجة إلى معجزة من السماء »[1]، والأمر الذي تطلب البحث عن شخص يستطيع علاجه خارج الطب، وهذا ما قام به حلاّق الصحة **جون** بأمر من **عامير** الذي لا يتمنى الموت للوالي حتى يحصل اليهود على امتيازات كثيرة، فقد « شاع الخبر في القصر كله، دهانات حلاّق الصحة الجديد جعلت الوالي ينام مستقرًا، هادئًا، وهذا من أول دهنة، وإن الشفاء سيكون على يدي ذلك الممرض اليهودي »[2].

وقد تعددت التكهنات حول مرض الوالي، فإذا كانت زوجته ملك برناهم تشير إلى أن المرض نتيجة ممارسة جنسية تمت بين الوالي وفتاة تعرّف إليها في أوروبا، فهناك رأي آخر يقول: إنّ السلطان عبدالعزيز العثماني حينما شعر بأن الوالي سعيد يرغب الانفراد بالسلطة خارج سيطرة العثمانيين أهداه بدلة رسمية ليرتديها في المناسبات الرسمية وهي مسمومة، وثالث يقول: ما حدث للوالي هو انتقام لما كان يفعله في حياته من شرور وحماقات وموبقات، والأطباء يرون أن المرض نتيجة الشره الذي اتصف به الوالي، فهو يتناول الطعام بشكل غير عادي فتمددت معدته وانتفخ كرشه[3].

وبحضور جون إلى الوالي تتغير الأحداث بعد تمكنه من علاجه

1 - مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص13.

2 - مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص65.

3 - انظر: مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص14.

وتغيير حالة الوالي الصحية، فكافأه الوالي بأرض كبيرة جدًا بعد أن صاح على الكتخدا قائلاً له: « اعط لجون أبعادية كبيرة في منطقة جيدة الزراعة »[1]، وفي الوقت الذي رأى بعض اليهود أن هذه الهبة فائدة كبرى لليهود، فقد « تابع الخدم والعبيد وبعض الموظفين جون وهو يخرج ببدلته الواسعة حاملاً في يمناه الصك الذي يثبت ملكيته للأبعادية »[2]، ولكن البعض الآخر ضاق ذرعًا من هذا الحلّاق المعدم الساكن في سوق السمك الفقير، بل جعل الحقد والغل والحسد يدب في نفوس البعض وأوغلوا صدر زوجته الهادية التي وضعت السم في الشراب.

وحين فارق الحياة دفن في الأرض ليكون قبره مزارًا لليهود من كل العالم، إذ قال عامير لدوف: « لقد دعوت العديد من يهود أوروبا قابلتهم في زيارتي الأخيرة هناك، وسوف يأتون خلال أيام »[3]، وهذا المجيء سيكون للاحتفال بمقام جون وزيارة قبره الذي بات ضريحًا ووليًا صالحًا تؤم إليه اليهود للتبرك به، هكذا « يبدأ الاحتفال بمولد جون في 26 ديسمبر وحتى 2 يناير من العام التالي، وسيقام الاحتفال في الأرض الواسعة أمام الضريح والمقابر القليلة حوله »[4].

وهذا ليس غريبًا أن تكون الخصوصية الثقافية متمثلة في بناء الأضرحة وزيارتها وتقديم النذور لها والتبرك بها حتى لو لم يكن هذا القبر أو الضريح حقيقيًا، حيث هناك أضرحة ومقامات حقيقية ولها ما يثبت ذلك من خلال علماء التاريخ والآثار، وكذلك الأنساب، وهناك

---

1 - مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص93.

2 - مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص137.

3 - مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص220.

4 - مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، ص220.

أضرحة ومقامات وهمية، أنشئت تحت أغراض وأهداف مختلفة، مثل: حضور الذكرى الدائمة، أو التنافس بين القبائل أو العشائر أو الأمكنة، أو نتيجة لجهل وعدم تبصر، أو لمصلحة مادية، أو لتنافس بين الدول، كما هو في إيران، « فظاهرة بناء المقامات الدينية لأبناء وأحفاد الأئمة، ولا سيما في العقود الأخيرة، غدت ظاهرة مستغربة للغاية، لا لتزايد هذه المقامات يومًا بعد يوم فحسب، بل لأنها تبنى أحيانًا على أسس واهية واعتبارات تلامس حد الخرافة »[1].

وهو ما ظهر في رواية **مقام الفيضان** لطلعت عباس طه شاهين[2] حيث تنتهي الرواية ببناء مقام لشخصية لم يكن لها الدور الفاعل في الأحداث كلها عدا إطلاق صفة على أخته رينة منذ ولادتها التي فاجأت الجميع لجمالها وجمال عينيها، بـ **البسة**، ولفقد عائلة الكاشف الطفل في أيام فيضان النيل فكرت **البسة** في بناء مقام لأخيها يكون مزارًا للناس، وقد نجحت في ذلك.

وقد لجأت الأخت إلى حيلة لجلب الناس حولها ليل نهار بعدما تفرقت أفراد العائلة وبقيت في البيت لوحدها، إذ أشاعت بين الناس أن أخاها محمدًا الذي سمي بعد ذلك الشيخ حمادة قد جاءها في المنام يطلب منها أن تبني له مقامًا في البيت، أي « تناقلت حكايات عن كرامات الشيخ حمادة الذي جاء في المنام لشقيقته، وطلب منها أن تبني له مقامًا ترتاح فيه روحه الهائمة منذ غرقه في النيل، وتمامًا مثل كل الحكايات في بلادنا تبدأ كنادرة وسرعان ما تتحوّل إلى أسطورة .. وانتقلت الأساطير حول كرامات الشيخ حمادة من حدود البلدة الضيقة

---

1 - حسين أحمد الخشن، **في بناء المقامات الدينية ـ المشروعية، الأهداف، الضوابط**، ص13.

2 - طلعت عباس شاهين أستاذ جامعي وإعلامي ومترجم وروائي مصر.

إلى البلاد المجاورة، ومنها بدأت تتوافد الجموع لزيارة الشيخ حمادة بحثًا عن علاج لمرض ميؤوس من شفائه عند الأطباء، أو نساء لا ينجبن بحثًا عن معجزة تقربهن من أزواجهن »[1]، وقد نجحت أخته في جعل المقام مزارًا للناس البسطاء والضعفاء فقرًا وحاجة وثقافة، وبدأت النذور، وطلب فك العوز في كل ما يتعلق بالفرد.

ومع استمرار توافد الناس من أمكنة مختلفة على المقام أسست البسة مولدًا باسم أخيها تقام فيه الاحتفالات لمدة سبعة أيام، « فمع حلول موعد المولد السنوي الذي حددته، امتلأت البلدة بالدراويش وأصحاب الخرق والرايات الخضراء من أتباع الطرق الصوفية المختلفة، من الرفاعية إلى الحامدية الشاذلية وحتى الجيلانية، وانضم إلى هؤلاء قوم غرباء يشاركون في المولد، ملتحون، معممون، يرتدون جلبابًا قصيرًا وسروالاً، وينتعلون في أقدامهم نعالاً شاذة وغريبة عن عادات أهل مصر، وتزايدت أعدادهم مع مرور الوقت، ونظرًا إلى عدم وجود متسع داخل البوابة، فقد انتشرت الخيام وحلقات الذكر على امتداد ساحة أرض البركة التي تتوسط القرية، وشيئًا فشيئًا بدأت منطقة المولد تتمدد حتى وصلت إلى أبواب كنسية القديس ماري جرجس »[2]، وهذا التكوين الثقافي الميثولوجي يظل متكدسًا بأفكاره حتى يومنا هذا طالما هناك من يغذيها عبر تفسيرات لمواقف، وتحليلات لبعضها في سياق الدين.

وفي إطار هذا الموضوع فإن إحدى المحطات الفضائية المصرية أشارت إلى هذه الثقافة من خلال تقرير قدمته فضائية المدينة في مصر، ورفع على (اليوتيوب) التي تشير إلى أن في جبال العين بمنطقة سيناء

1 - طلعت عباس طه شاهين، **مقام الفيضان**، ص135.

2 - طلعت عباس طه شاهين، **مقام الفيضان**، ص140.

مقام يطلق عليه مقام الشيخ أبو سريع، يتوافد عليه أفراد القبائل لتقديم النذور وطلب البركة وتحقيق الأحلام بعد ما يضعون الأموال التي قدرت بمليون جنيه مصري سنويًا كانت توضع في صندوق التبرعات، ولكن تكشفت الأمور بعد ما بدأ النزاع على رعاية المقام والاهتمام به، ومتابعة زوراه بين قبيلتين في المنطقة، نتج عن هذا الخلاف حكم بنقل الرفاة من مكانه إلى مكان آخر، وهنا كانت الصدمة والمفاجأة الكبرى، إذ بفتح المقام وأخذ الرفاة لنقله تبين أن هذا الرفاة ليس لإنسان أو شيخ، وإنما لرأس عجل، مما تبددت كل المعتقدات التي بناها أبناء قبائل المنطقة الذين عاشوا قرابة أربعين عامًا في اعتقاد ميثولوجي ساذج، لذلك أشار الخشن إلى أن « السبب في رفض الاعتماد على الكرامات هو حصول المبالغات أو الأوهام بشأن بعضها، وربما الأكاذيب التي تكثر حتى في المقامات الثابتة النسب إلى أصحابها »[1].

ثم ينتقل الكاتب إلى حالة اليهود أبان الحرب العالمية الثانية وموقف هتلر منهم، وما كان يتردد بأنه سيطاردهم أينما كانوا أو حلوا، حتى يصل بحالة اليهود في فترة حكم أنور السادات واتفاقية السلام مع إسرائيل، كما يكشف الكاتب دور اليهود في الحياة اليومية المصرية الاجتماعية والاقتصادية، والعلاقة بين الجنسين، مشيرًا إلى أن اليهود في الإسكندرية كما في بقية المناطق المصرية يسعون جاهدين إلى تحقيق أهدافهم بأي وسيلة يرونها صالحة، كما لم يغفل الكاتب العلاقة بين اليهود في مصر والمسلمين التي تأخذ طابع التواصل والتعايش مرة، وطابع التباين والاختلاف مرات.

---

1 - حسين أحمد الخشن، **في بناء المقامات الدينية - المشروعية، الأهداف، الضوابط**، ص25.

وهو الأمر الذي بينته رواية **هيباتيا والحب الذي كان** للكاتب داوود روفائيل خشبة[1]، حيث ركزت الرواية على أهمية التطلع إلى الأفكار التي تسهم في تطوير المجتمع، هكذا كان المجتمع آنذاك يرفض ما يختلف عما تربى عليه، وعاش مع الأفكار طوال حياته، لذلك تناولت الرواية الأيام الأخيرة من حياة هيباتيا الفيلسوفة وعالمة الرياضيات الإسكندرية التي رفض المجتمع أفكارها وطروحاتها، بل أقدم على اغتيالها في العام 415 للميلاد. كما أشار إلى هيباتيا بالتفصيل يوسف زيدان في روايته **عزازيل**.

وحينما نقرأ رواية **عرش الديناري** لعبدالسلام إبراهيم[2] نجد حكايتها تكمن في تلك الثقافة المنتشرة بمصر القديمة ومصر الحديثة، وما مرّ عليها من تاريخ يتعلق بالأديان والطوائف، فمصر احتضنت الأديان السماوية الثلاثة، فضلاً عن التوجهات والأفكار الأيديولوجية المختلفة، مما يعني أن مصر تمثل التلاقي والتباين في وقت واحد، أي أن خصوصيتها الثقافية تؤكد على أهمية التعايش في الحياة ضمن هذا النسيج المتعدد من الأديان، فالدين يلّم ولَمْ يفرق كما يقول الديناري الشخصية الرئيسة في الرواية التي تدور أحداثها في قرية الدينارية بصعيد مصر وتحديدًا في منطقة الأقصر.

ولأنه مصر تضم الأديان الثلاثة فتمكن الكاتب من جعلها منطلقًا لما يريد الوصول إليه حول كل الخلافات والتوافقات والنزاعات بين أصحاب الديانات التي تمثلها المصالح الشخصية من جهة، والرغبة في الانتقاص من دين الآخر والسيطرة على أفراده ومجتمعه من جهة

---

1 - داوود رفائيل خشبة، **هيباتيا والحب الذي كان**.

2 - عبدالسلام إبراهيم، وروائي ومترجم مصري، صدر له من الأعمال الروائية: جماعة الرب، عرش الديناري، ومن المجموعات القصصية: كوميديا الموتى، مسافة قصيرة جدا للغرق.

أخرى. ومن خلال عائلة الديناري الجد والأب والابن والأحفاد تحضر الأحداث وتنمو وتتداخل بين الماضي العتيد والقريب إلى الحديث، وهكذا دواليك وصولاً إلى التطرف.

وفي الوقت الذي تؤكد الرواية على أهمية التعايش والتلاقي بين كل أفراد الشعب المصري مهما اختلفت الديانة أو تباين اللون أو تعددت الطوائف أو تنوعت الأمكنة أو تشعبت الأفكار والتطلعات، فمصر للجميع وليس لفرد أو جماعة أو دين، « نعم أنا يهودي وانتمي لديانتي، ولكنني في نفس الوقت مصري وانتمي لبلدي الذي أعيش فيه »[1]، لكن الرغبة في الاستحواذ أسهمت في إرهاصات الحرب لتبرز ملامحها على بعضهم بعضًا من خلال الدين، فحارب اليهود المسيحيين، وحارب المسلمون المسيحيين واليهود، وحارب المسيحيون المسلمين، وهكذا باتت الساحة مملوءة بالخلافات والتحارب بين الأديان، مما فرض على الراغبين في التعايش المطالبة بـ « إنشاء مجلس أعلى للأديان »[2] في قرية الديناريـة، وهذا ما تؤكده الأحداث من خلال قول الديناري « واجبنا أن نعيدهم إلى عباءة الأديان المعتدلة، كما خرجوا منها يدخلون »[3].

وتطرح الرواية في بنيتها السرية رؤيتها المتمثلة في جعل الأديان منهجًا لكل البشر من دون نبذ دين أو تفضيل دين على آخر، لأن « فلسفة الاختلاف المبنية على الدين أخطر من اختلاف القوميات والأعراق والمذاهب على المجتمعات »[4]، والأمر نفسه في رواية **مصحف أحمر** التي نادت بأهمية المراجعة الذاتية والمجتمعية، ولكي لا تحل اللعنة على العالم العربي الذي « تنبأ أحد السالكين بزوال

---

1 - عبدالسلام إبراهيم، **عرش الديناري**، ص163.

2 - عبدالسلام إبراهيم، **عرش الديناري**، ص224.

3 - عبدالسلام إبراهيم، **عرش الديناري**، ص45.

4 - عبدالسلام إبراهيم، **عرش الديناري**، ص77.

تلك اللعنة إذا جمعت الكتب السماوية في حروفها الأولى »[1]، وهذا يعني أن الله سبحانه وتعالى حين أنزل الكتب على الأنبياء كانت رحمة بالإنسان، وليست نقمة عليه، وليكون في مكانة عالية دنيويًا وأخرويًا من خلال تلك التشريعات التي طرحت في هذه الكتب، ولكن إذا تم تحريف ما جاء بها وتباينت التفسيرات والتأويلات لتصل إلى المبالغة، فلابد من مراجعتها بقصد الابتعاد عن التطرف الديني أو المذهبي أو العرقي أو الاثني[2].

الرواية العربية وعالم الشعوذة

حاول الكاتب السوداني عبدالعزيز بركة ساكن[3] في روايته **مانفيستو الديك النوبي** أن يقف عند بعض ما يمثل جزءًا من التراث والأساطير ضمن الذاكرة الثقافية والتراثية في السودان عبر تناول بعض الحياة السودانية وتاريخها الاجتماعي، والتي ربما تكون مهمشة لدى العديد من أبناء الشعب العربي عامة، والجيل الشبابي السوداني بشكل خاص، فالسودان أو غيرها من الدول العربية أو الأجنبية لا شك لها ذاكرة وموروثات تتميز بها عن غيرها، وبخاصة فيما يتعلق بالعادات والأعراف وبعض المسلكيات الحياتية، ومن تلك الخصوصيات التي ظهرت في تراث النيل، وأشارت لها الرواية إبراز الاعتقاد بتقديم القرابين للنهر، فحين يفيض النيل تقدم له فتاة جميلة قربانًا من أجل هدوئه واستكانته.

1 - محمد الغربي عمران، **مصحف أحمر**، ص20.

2 - انظر: فهد حسين، **الرواية والتلقي**، ص130.

3 - عبدالعزيز بن بركة ساكن، أديب سودان حائز على جائزة الطيب صالح عن روايته الجنقو مسامير الأرض، وله من الأعمال: الثلاثية (الطواحين – رماد الماء – زوج امرأة الرصاص)، مسيح دارفور، العاشق البدوي، الرجل الخراب.

يقف الكاتب عند بعض الأساطير التي باتت في عمق الذاكرة الثقافية والاجتماعية للشعب السوداني والمتمثلة في السحر والشعوذة والفأل والخرافات التي تصل إلى الغرائبية، وها هي ميرام « حزينة من أجل أبيها، ويتقطع قلبها ألمًا عندما تسمع هلوساته، وتظن أن أباها قد أصيب بمس من الجنون أتى به من آبار الذهب، مثله مثل كل الذين أصيبوا بجنون الديك »[1]، هذا الديك الذي يمثل خصوصية ثقافية في مجتمع - القرى والأرياف - تنتشر فيه الكثير من المعتقدات والأعراف المتكئة على الخرافات والغيبيات والتهوئات والخزعبلات، وهنا توضح الرواية بأن الديك « لم يظهر للآخرين غير مرة واحدة، ولكن الساحرة تقول: إنها تراه في كل وقت وكل يوم، وهذا أمر مشكوك فيه »[2].

وما الحديث عن السحر والخرافات بشيء غريب في الذاكرة الثقافية العربية، حيث تراثنا العربي مملوء بمثل هذه الثقافة، وحكايات ألف ليلة وليلة من الأدلة الدامغة على حضورها، بل أعتقد أن ممارسة هذه الأعمال لم تكن وليدة في تراثنا فحسب، وإنما هي ظاهرة برزت لاعتقاد الإنسان بالحاجة لها من أجل التغلب على مصاعب الحياة والدفاع عن نفسه، أي كان السحر إحدى الوسائل التي يعتقد بها الإنسان في قديم الزمان لما لها من طاقة، وقدرة على جعله حاضرًا وقادرًا على العيش في مجتمع الغابات والوحوش والحيوانات المفترسة، بل إن تجذرها في الثقافة العربية نابع من كيفية تعاملنا مع هذه الظواهر والمعتقدات ثقافيًا واجتماعيًا، فـ« الثقافة الغالبة بيننا هي ثقافة ندرة الحوار وسوئه الناجمة حتمًا عن ظاهرة القراءات الانتقائية أو السطحية العجلى، التي تسهم أيما إسهام في خلق جو ثقافي واهن، مشحون بالخدع والحقائق المعكوسة »[3].

---

1 - عبدالعزيز بركة ساكن، **مانفيستو الديك النوبي**، ص294.

2 - عبدالعزيز بركة ساكن، **مانفيستو الديك النوبي**، ص287.

3 - بنسالم حِمّيش، **نقد ثقافة الحَجْر وبداوة الفكر**، ص149.

وقد بيّن الروائي أن هناك بيضة للديك، وهي بيضة من الذهب، ويصل ثمن بيعها بمبلغ يفوق (**95**) مليون جنيه سوداني، وهذا ما أكدته الرواية من خلال عائلة فتح الله فراج، ومسيرة حياته التي تحوّلت من الفقر المدقع إلى الغنى والثروة والكسب، بسبب بيضة الديك الذهبية التي باضها ديك صديق عمره جبريل بعد أن أدخل فتح الله فراج « ذراعه الطويلة في القفص المصنوع من السلك، وأخذ يحسب البيض.. لاحظ أن هنالك بيضة صغيرة.. فهي بيضة الديك، ويطلق عليها بيضة الهواء، ولكنه حين رفعها بأصابعه أحس أنها ثقيلة.. أخذ حجرًا صغيرًا وطرقها.. لم تصدر صوتًا مألوفًا، بل كان صوتها أقرب إلى صليل معدن ما.. طرقها بقوة فأخذت تتساقط عن سطحها القشرة البيضاء السميكة ليطل عنصر صلد لامع وكأنه الذهب »[1].

وكشفت رواية **نساء المدن البعيدة** لشيرين خطيب عن تلك المجتمعات الريفية التي تقع في سورية أو أي مكان من العالم العربي حيث العادات والتقاليد والأعراف المتوارثة بين الأجيال، إذ تنمو أحداث الرواية بحضور الشيخ حاتم الذي كان يستغل سذاجة المجتمع عامة، والنساء على وجه الخصوص للدين، والحصول على ما ينقصهن، سواء في الزواج أم الإنجاب، أم العلاقات العاطفية وغيرها، عبر بعض الأوراق والأحراز التي يكتبها هو وهؤلاء المشعوذون، وإيهام الضعفاء والبسطاء بأهميتها، لما لها من قدرة على فك السحر، وهنا تحكي الرواية عن الشيخ حاتم قائلة: « كيف وصل إلى هذه البلدة، وصار شيخًا في لحظة مجهولة، وكيف تعلم أصول عمل الحجابات، وكيف عثر لنفسه على أسلوبه الخاص في هذه الحياة؟ لا أحد يدري، إلا أن أغلبية أهل البلدة كانوا ينظرون إليه نظرة احترام وقداسة، وربما

---

1 - عبدالعزيز بركة ساكن، **مانفيستو الديك النوبي**، ص47.

بسبب عزلته الدائمة المغلفة بهالة أسطورية.. والنساء يتمنينه لوسامته الممزوجة بمعرفته الخاصة بالكثير من الأسرار الروحية، وعلم الأبراج، والأفلاك، وقراءة الكف »[1].

تشير الأفكار إلى رغبتنا في تطويع ما يمكن أن يكون في صالحنا لكي نحصل على ما نريد، هكذا ذهبت **همرين** إليه ليفك عقدة العلاقة العاطفية بينها وبين صديقتها **سارة**، وبحضورها الساذج استطاع أن يقنعها بما يقوم به من ممارسات انتهت بأغتصابها، ففُضت بكارتها، « لم أنت خائفة؟ إنك ترتجفين! أنت مع الشيخ حاتم.. نحن في حضرة الملائكة وحراستها.. همرين أرجو ألا تكوني من اللواتي لا يستطعن الاحتفاظ بسر.. لأن كتمانك شرط أساسي لنجاح العمل.. راح يحدثها عن عالم الجن وهو يرش قشور البصل والثوم فوق الحجر.. هيا اذهبي إلى الحمام لتستحمي بالمياه المطرية.. على قراءة التعاويذ أثناء استحمامك.. بدأت همرين بخلع ملابسها .. بدأ يفقد تركيزه.. يجب أن تبقي واقفة وأن تغمضي عينيك، وليكن وجهك نحو الجدار.. أمسك بسروالها وأنزله.. همرين وحيدة مع ما يفعله الشيخ في صعوده ونزوله تاركًا كل خطايا البشرية تنزل فوق رأسها »[2]، لتدخل في حالة سيئة بعد محاولة الشيخ نشر شائعة علاقتها بشاب ولا يريد الزواج منها، وهو على استعداد لذلك.

وحين تكون الثقافة موغلة في متاهات التخلف فهي شديدة التمسك بذاتها والالتفاف حول نفسها معتقدة أنها الثقافة الوحيدة التي تحمل الحقيقة متجاهلة كل الثقافات لعدم التوافق معها، وما تتصف به من خصائص، لذلك يقع ممثلوها في عمى وجهل متوارثين، ولا يكترثون

---

1 - شيرين خطيب، **نساء المدن البعيدة**، ص4.

2 - يمكن الرجوع: شيرين خطيب، **نساء المدن البعيدة**، ص9-12.

إلى أي تغيير فكري أو ظهور تيار يحاول أن يسهم في حركة المجتمع ثقافيًا واجتماعيًا وفكريًا، لهذا تكون العتمة والظلام مسدولين على هذه الفئة أو هذا المجتمع.

كيف لنا أن نكون مشدودين بمثل هذه الذاكرة والتمسك بها، والاهتمام بأصحابها ونحن في القرن الواحد والعشرين؟ للأسف هناك من الكتّاب الذين يكتفون بنقل مثل هذه الذاكرة والتراث من دون مناقشته وتفكيكيه، وهناك من يطرحه في سياقات ثقافية بغية محاورته وبيان سطوته التي ينبغي محاربتها، أليس نحن في أمس الحاجة إلى نقدها بالتحليل والتفسير والتعديل لما يحقق الأهمية الثقافية والإنسانية لكل موروثنا الحضاري والثقافي؟ أتصور إن الحاجة ضرورية في هذا الجانب، فمهما حاول المؤمنون بالخزعبلات والانغلاق على ذواتهم ثقافيًا وحضاريًا فلن تجدي كل محاولاتهم هذه إذا تصدى لها العقلانيون وحاربها رجال الدين الفضلاء، ودرّسها المتخصصون في علم الاجتماع وعلم النفس والأديان تحليلاً و نقدًا، وبخاصة أن التغيير سيقع لا محالِ على كل مقومات هذه الأنساق المنغلقة، والأنماط التي تشكل سلوكيات الأفراد طالما الإيمان بضرورة التغيير والتحديث والتطوّر والاتصال بالآخر عناصر واقعة في المجتمع.

وتشير رواية **درب المسحورة** للروائي العماني محمود الرحبي، بأن الكثير من المعتقدات في الثقافة العمانية والذاكرة الاجتماعية كحضور الجان والسحر والتلبس، منتشرة بين فئات المجتمع العماني وإن كانت بدرجات متفاوتة، وها هو الغريب يتقدم ليقول: « إنها مسحورة، ليس على وجهها شيء من الموت، ألم تروا ذلك.. ارجعوا بالبنت حالاً وادهنوها بماء الزئبق، لن يقربها الساحر إذا تلمظ ذلك الطعم، سيهرب

وسيختفي السحر منها »[1]، ويزيد على هذا التوظيف الروائي العماني الآخر سالم الجابري في روايته **حياة بين زمنين** ليسلط الضوء على العلاقة بين الإنسان والجن، وكيف تطارد الجان البشر وتحاول الاقتراب منها، بل السعي للزواج إن أمكن ذلك، فـ « بعد أن تأكدت من نوم الجميع تسللت من غرفتي إلى خارج البيت، كنت أحس بالإثارة لما سأرى من غرائب وأعد نفسي لما قد أرى من أشكال مرعبة لبعض الجن مع أنها أخبرتني أنهم سيتشكلون أمامي بأشكال مقبولة لكي لا يخيفونني»[2].

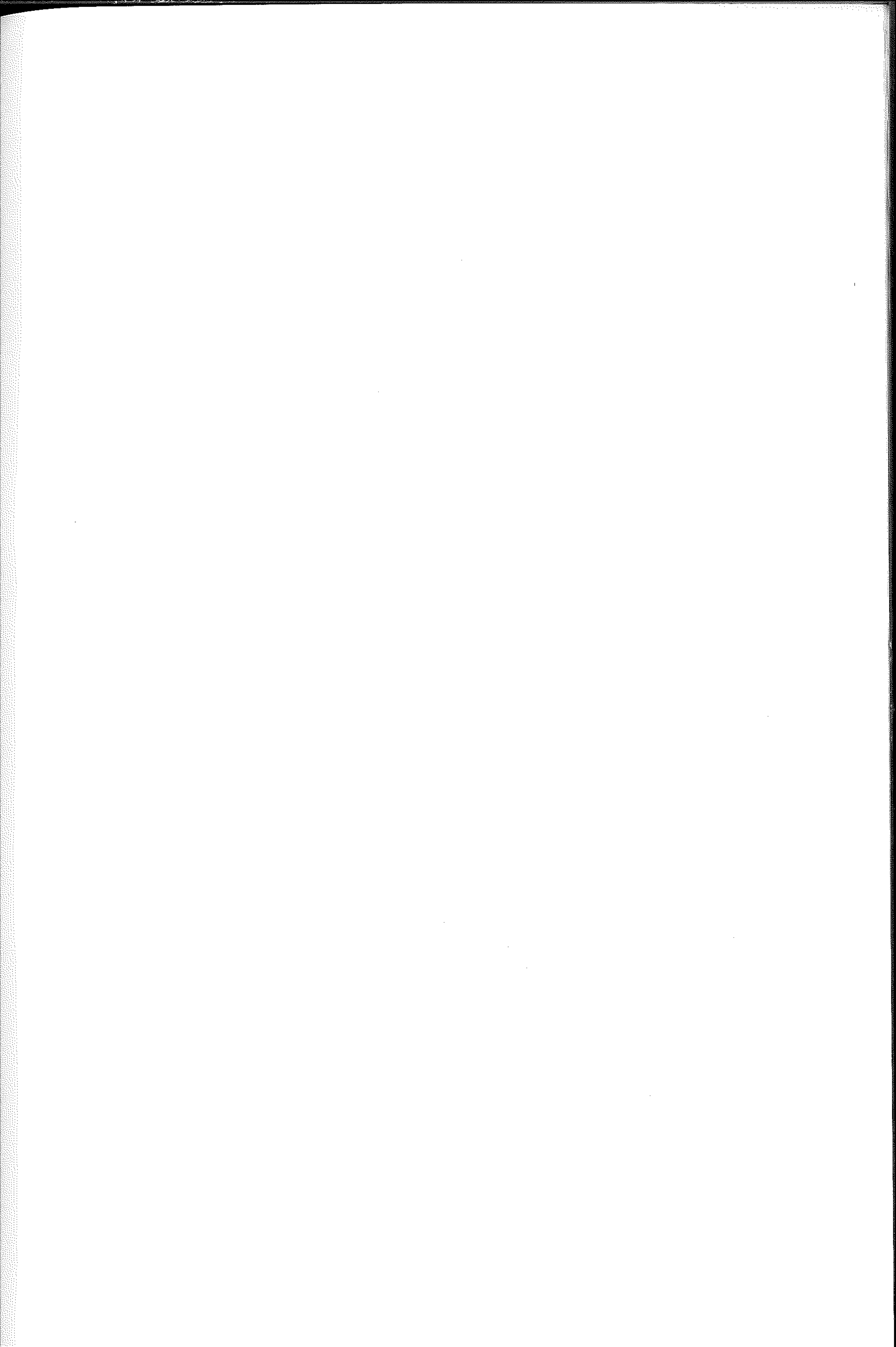
ويصل الأمر إلى أن الإنسان يتحدث ويؤمن بما تفعله الجان والسحرة مثلما حصل إلى عائلة الشاب حيث يقول: « يا أمي أن أبي ميت وجثته معي في الكوخ منذ اليوم الذي رماه فيه الشيطان وطار بك، ذلك اليوم حملته وعدت به إلى الكوخ ولففته في وبر الغزلان خوفًا على جثته من أن تخطفها الشياطين وتأكلها »[3]، لذلك نقول: إذا كانت الرواية العربية لها مساهمات واضحة في إبراز بعض الخصوصيات الثقافية في المجتمع، وبالأخص تلك التي برزت في الفترة الأخيرة، أليس من الأجدى بعد طرحها، دراستها ومناقشتها بطريقة سردية جمالية متسائلة عن دور المؤسسات الدينية والثقافية والاجتماعية الحكومية والأهلية في كيفية معالجة تلك القضايا، والموروث الذي تغلغل وتجذر في الذاكرة الثقافية العربية.

---

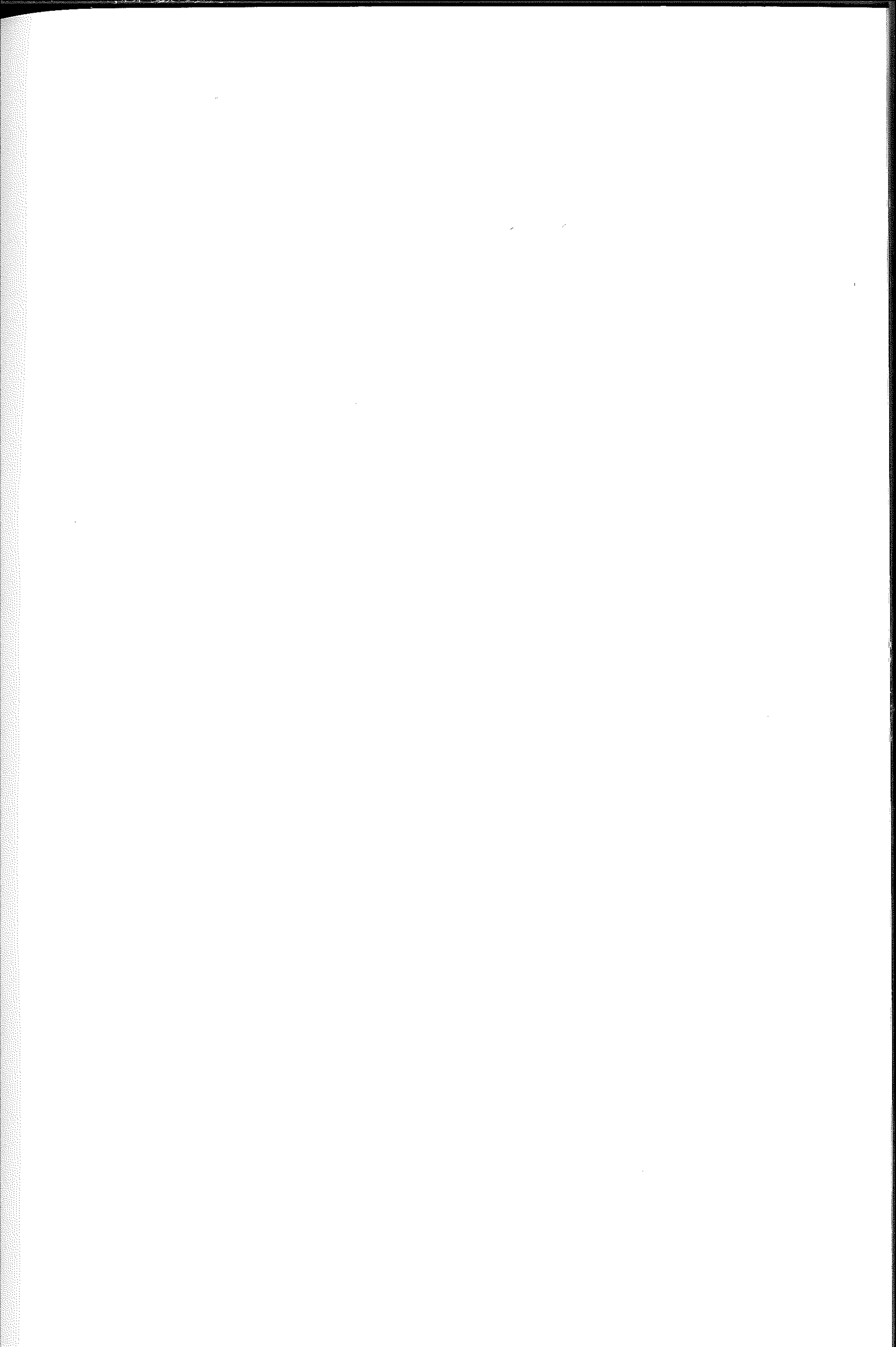
1 - محمود الرحبي، **درب المسحورة – أوراق هاربة من سيرة فتاة عمانية**، ص31.

2 - سالم الجابري، **حياة بين زمنين**، ص8.

3 - سالم الجابري، **حياة بين زمنين**، ص61.



تأويل الحكاية في كتاب
العين والإبرة لعبدالفتاح كيليطو



تأويل الحكاية في كتاب العين والإبرة

لعبدالفتاح كيليطو

كثيـر مـن المتابعيـن لمنجـز البروفيسـور المغربـي عبدالفتـاح كيليطـو ينظـر لـه بوصفـه أكاديميًـا وناقـدًا وباحثًـا ومفكـرًا يحفـر بمعـول معرفـي نافـذ تجـاه مـادة الدراسـة والبحـث، والحديـث عـن الباحـث والمفكـر هـو حديـث عـن حالـة ثقافيـة وفكريـة وبحثيـة متفـردة فـي عالمنـا العربـي، لمـا لهـذه الشـخصية مـن مكانـة علميـة جعلـت قارئـه متهيبًـا حينمـا يلـج قـراءة أي عمـل ثقافـي إليـه، هكـذا بـدأت علاقتـي بمـا يكتبـه كيليطـو بكتـاب (الحكايـة والتأويـل – دراسـة فـي السـرد العربـي)، واسـتمرت بيـن الحيـن والآخـر الاطـلاع علـى بعـض بمـا ينجـزه بيـن دراسـة فـي التـراث العربـي، وأخـرى فـي الأدب العربـي، وثالثـة فـي السـرد الروائـي.

وعبـر قـراءة مجموعـة مـن أعمالـه تصـل إلـى نتيجـة مهمـة مفادهـا أن كيليطـو باحـث قـادر علـى اسـتنطاق النصـوص القديمـة بمناهـج حديثـة مازجًـا بيـن التحليـل والتأويـل، وبيـن المتعـة التـي يتلقاهـا القـارئ فـي أثنـاء قـراءة أي عملـه لـه، وقـد أكـد ذلـك عبدالكبيـر الخطيبـي حيـن قـدم لكتابـه المعنـون بــ **الأدب والغرابـة** فقـال: « عندمـا يحدثنـا كيليطـو عـن الحريـري أو عـن الجرجانـي أو عـن ألـف ليلـة وليلـة، فإنـه يسـعى بالتأكيـد إلـى تحليـل بنيـة المقامـة أو بنيـة النحـو العربـي أو بنيـة الحكايـة العجيبـة، إلا أنـه إضافـة إلـى ذلـك يقـدم لنـا متعـة مزدوجـة: متعـة هـؤلاء الكتـاب، ومتعـة قراءتـه هـو بصفتـه ناقـدًا أدبيًـا. إنهـا متعـة يقظـة وماكـرة، إنهـا الابتسـامة المقلقـة لهـذا المحلـل »[1].

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي**، ص8.

وكيليطو مشتغل بالسرديات العربية القديمة حتى العمق، من المقامات إلى نصوص المعري إلى حكايات ألف ليلة وليلة باعتبارها من النصوص التراثية والثقافية والأدبية التي ينبغي الوقوف عندها، ودراستها مرة ومرات، سواء بطريقة مباشرة وصريحة أم عبر مداخل وروافد أخرى، وهذا ما كان يقوم به كيليطو واضعًا مجهره النقدي لهذه النصوص، مناقشًا إياها، ومحللاً محتوياتها، ومفككًا أنساقها وسياقاتها، من دون أن يصدر حكمًا قيميًا تجاهها، وكأنه يؤكد ما أشار إليه قبله جواد علي حين قال: « وأكره شيء عندي أن ينصّب المؤرخ نفسه قاضيًا يقضي في الحوادث الماضية، يعطي الأحكام، ويبت فيها، ويقول كلمته في الماضين، وهو يعلم أن التاريخ لا يستند إلى بديهيات مسلم بها، ولا إلى أرقام لا يمكن أن يجادل عليها، وأن الحادث ليقع في الحاضر ثم نرى الناس مذاهب في تفسيره، وفي وصفه وقصه »[1]. وإذا كان هذا للمؤرخ فكيف بالناقد والباحث، الأمر الذي جعل كل مشروع كيليطو النقدي والفكري هو نتاج من الإبداع عالي المستوى بنوعيه الإبداعي السردي، والإبداعي النقدي.

وبقراءة إلى بعض أعمال كيليطو سيجد القارئ رؤى رولان بارت حاضرة تجاه رؤية كيليطو للنصوص، أي أن قيمة النقد عنده رفيعة تصل إلى حد الإبداع، ويخطئ من يقول أن النقد يعيش على النص، بل النص لا يكون له الوجود الحقيقي إذا ابتعد النقد عنه، كما أن كتابة النص لا تقتصر على النص الإبداعي، وإنما كل كتابة هي نص وإن اختلف الشكل واللون والطريقة، فالنقد نص إبداعي فـ « يضاعف الناقد المعاني، ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي الناقد

---

1 - جواد علي، **تاريخ العرب في الإسلام – السيرة النبوية**، ص44.

يفتح تلاحمات للعلامات »[1]، وقد بيّن كيليطو أهمية دارسة الأدب في روايته: **أنبئوني بالرؤيا**، قائلاً « للأدب فضيلة علاجية، فإن لم يكن يشفي أمراض البدن، فهو يسكن آلام النفس »[2].

والملفت للنظر أن كثيرًا من كتبه لم يكتف فيها بالعنوان الرئيس كما هو شائع في عناوين الكتب، وإنما يضع عنوانًا ثانويًا، وكأنه تفسير أو توضيح للعنوان الرئيس للكتاب، أو ربما يدخل القارئ في تساؤلات تفرض عليه قراءة الكتاب، وهذا ما يتضح من عناوين بعض كتبه، مثل: كتاب: **الأدب والغرابة**: دراسات بنيوية في الأدب العربي، وكتاب: **الكتابة والتناسخ**: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، وكتاب: **المقامات**: السرد والأنساق الثقافية، وكتاب: **الحكاية والتأويل**: دراسة في السرد العربي، وكتاب: **أبو العلاء المعري**، أو متاهات القول، وكتاب: **الغائب**: دراسة في مقامة الحريري. وهذا لا يعني أن كل كتبه هكذا عناوينها، بل له كتب حملت عنوانًا رئيسًا فقط، مثل: كتاب: **لسان آدم**، وكتاب: **حصان نيتشه**، وكتاب: **الأدب والارتياب**، وكتاب: **من شرفة ابن رشد**، وكتاب: **لن تتكلم لغتي**.

والكتاب الذي يعنينا هو **العين والإبرة**، الذي أصدره ليكون دارسة وتحليلاً وتساؤلاً حول حكايات ألف ليلة وليلة، وفي الوقت نفسه تناول الحكايات في أكثر من كتاب، مثل: **الأدب والغرابة**، وفي رواية: **أنبئوني بالرؤيا**، وفي **الأدب والارتياب**، وفي **الحكاية والتأويل**، وبهذا فإن الباحث حين قام بدراسة حكايات ألف ليلة وليلة، درس الحكايات في سياقات مختلفة، منها السياق الدلالي والمضموني واللغوي والثقافي والاجتماعي، بل لم يكتف في دراسته لها بطبعة واحدة وإنما اعتمد

---

1 - عبدالكريم جمعاوي، علامات في النقد، مج 14، عدد55، 2005، ص405.

2 - عبدالفتاح كيليطو، أنبئوني بالرؤيا، ص8.

علـى أكثـر مـن طبعـة عربيـة وأجنبيـة، هادفًـا مـن ذلـك طـرح المقارنـات والتبايـن بيـن الطبعـات، وهـذا مـا ظهـر بيـن الفينـة والأخـرى فـي أثنـاء التحليـل والتأويـل الـذي قـام بـه.

تباين الطبعات في نقل الحكايات

والمعـروف أن حكايـات ألـف ليلـة وليلـة دخلـت العالـم العربـي وباتـت فـي خزينـة الحضـارة العربيـة وثقافتهـا الحديثـة علـى يـد **أنطـوان جـالان** فـي أواخـر القـرن الثامـن عشـر وبدايـة القـرن التاسـع عشـر، وهـو الأمـر المؤلـم والمؤسـف أن تذهـب بعـض ذخائـر الحضـارة العربيـة للغـرب لأننـا لـم نهتـم بهـا، ولـم نعرهـا أي اهتمـام حضـاري أو ثقافـي أو معرفـي، لـم تكـن فـي غـرف الـدرس، ولا علـى مشـرحة النقد، وإنمـا كل هـذا كان فـي الغـرب الـذي احتضـن العديـد مـن الكتـب والمؤلفـات العربيـة والإسـلامية، وترجمهـا ثـم أخضعهـا إلـى الـدرس النقـدي والتحليـل والتأويـل وفـق المناهـج الحديثـة والنظريـات المتقدمـة فـي مجـال النقـد والدراسـات الإنسـانية واللسـانية والاجتماعيـة والثقافيـة وغيرهـا.

إنّ كتـاب الليالـي لـم يكـن ذا بـال عنـد العـرب أو فـي الثقافـة العربيـة إلا متأخـرًا، وبالتحديد فـي النصـف الثانـي مـن القـرن التاسـع عشـر وبدايـة القـرن العشـرين، وبالأخـص حينمـا بـدأ الغـرب فـي ترجمتـه وقراءتـه ودراسـته بوصفــه عمـلاً فنيًـا وإبداعيًـا، إذ كان وقعـه كبيـرًا فـي أوروبـا، مـن هنـا بـدأ الاهتمـام بالكتـاب والتكريـس علـى طباعتـه وقراءتـه، ودراسـته فـي الثقافـة العربيـة، « وإذا مـا واصلنـا اللعبـة العبثيـة التـي تعـرض مـا تديـن بـه أوروبـا للثقافـة العربيـة، فإننـا ندعـي بالأولـى أن أعظـم مزيـة للعـرب أنهـم ألفـوا الليالـي »[1].

---

1 - عبدالفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص60.

إن العـرب لـم يكونـوا معجبيـن الإعجـاب الكبيـر بالليالـي إلا بعـد الترجمـة واهتمـام الغرب، لهـذا كان التلقي والتواصل بين الثقافة العربيـة في عصـر الازدهـار والترجمـة أيـام هـارون الرشـيد والمأمـون لهـا ميزتان مهمتـان فـي تطـوّر المشـهد الثقافي والفكـري والثقافي آنـذاك حيث الثقافـة أيًا كانـت هويتهـا ومكانتهـا ومصدرهـا فهـي بحاجـة أن نلتقـي بثقافـة أخرى، أي الحاجـة إلـى تلاقـي الثقافـات بعضهـا البعض بغيـة معرفـة مكانتهـا وذاتهـا ومستوى تعاطيهـا، فـ « لـم تعـد مـن الممكـن للثقافـة العربيـة أن تـدرك نفسهـا إلا بالخـروج عـن ذاتهـا، بـل لـم تعـد قـادرة أن تنظـر إلـى عهدهـا الذهبـي ألا عبـر حاضـر الافرنـج »[1].

لقد اعتمد الباحث في دراسته للحكايات علـى عدة طبعات من كتاب ألـف ليلـة وليلـة، كطبعـة القاهـرة، الطبعـة الثالثـة فـي أربعـة مجلـدات، الصـادرة فـي العـام 1311هـ، وطبعـة هابخت فـي 12 مجلدًا، الصـادرة في العـام 1824 – 1843، وطبعـة محسـن مهـدي فـي مجلديـن، الصـادرة فـي العـام 1984، والعديـد مـن الطبعـات المترجمـة الأخـرى، ومـن التبايـن بيـن الطبعـات ومـا تضمنتـه، حكايـة حسـن التاجـر والملـك محمـد بـن سبائك، وحكايـة سيف الملـوك إذ اختلفـت بيـن الطبعـات، فترجمـة مـاردروس، تشـير إلـى أن التاجـر اسـمه حسـن البصـري، وليـس حسـن التاجـر كمـا فـي النـص العربـي، وكذلـك الشيخ الـذي كتـب الحكايـة، فعنـد مـاردروس هـو إسـحاق المنبـي، وليس الشـيخ كمـا فـي النـص العربـي، فضـلاً عـن الحكايـات التـي ذكـرت بالاسـم، ولـم تـروَ، مثـل: حكايـة التمسـاح التـي ذكرهـا الحكيـم أمـام الملـك، حكايـة أمامـة مـع عاتكـة التـي ذكرهـا الجنـي إلـى الصيـاد، « حكايتـان تمثيليتـان، يبقـى عنوانهمـا معلنًـا، ومضمونهمـا

---

1 - عبدالسـلام بنعبدالعالـي، الأدب والميتافيزيقـا – **دراسـات فـي أعمـال عبدالفتـاح كيليطـو**، ص44.

غامضًا ومبهما »[1]، وربما عدم ذكرهما بغية استفزاز المتلقي لأفق الانتظار كما كان الفعل عند شهرزاد وشهريار.

قسم الباحث الكتاب **العين والإبرة** إلى سبعة فصول، وتقديم كتبه أندري ميكال، وتمهيد كتبه الكاتب نفسه، وأعطى لكل فصل عنوانًا، ومدخلاً ينطلق منه مؤكدًا العلاقة الوطيدة بين العنوان والمدخل والمتن، فجاء الفصل الأول بعنوان: خزانة شهرزاد، ومدخله مقولة إلى Racine تقول: **ولنا ليالٍ أجمل من نهاراتكم**، والفصل الثاني بعنوان: توطئة عند نهاية كل حكاية، ومدخله مقولة لهوموروس في ملحمة الأديسا: **لا أحب أن أحكي من جديد مغامرات كثيرًا ما رويت من قبل**، والثالث عنوانه: الكتاب القاتل، ومدخله مقولة إلى Bertolt Brecht تقول: **عندما تكون الحقيقة عاجزة إلى درجة لا يستطيع معها الدفاع عن النفس، فإن عليها أن تتحوّل إلى الهجوم**، والرابع بعنوان: الكتاب الغريق، ومدخله عبارة للبادسي المقصد، يقول فيها: **وحدثني عنه المؤذن يوسف بن عبدالله المديفني، وكان يخدمه أيضًا، قال: مرض الفقيه أبو زكريا مرضًا شديدًا فأمرني بإحضار كتاب من كتبه، فأحضرته وأمرني بحله في الماء، فقلت له: لم يا سيدي؟ فقال: أخاف ألا يفهمه أحد يأتي بعدي فيكون سببًا في ضلاله**، كما أخذ الفصل الخامس عنوان: ابتسامة السندباد، ومدخله مقولة إلى Goethe Faust: **ما ورثته عن آبائك اكتسبه بغية امتلاكه**، أما السادس فكان عنوانه: حول مدينة الأموات، ومدخله إلى Schelling. Die Welt alter تقول: **الإنسان الذي لا يقوى على معارضة ماضيه لا ماض له، أو بالأحرى لن يتمكن أبدًا من معارضته، إنه يعيش فيه باستمرار**، وأخيرًا تناول الفصل السابع: الخيط والإبرة، ومدخله عبارة إلى الثعالبي من كتاب قصص الأنبياء

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص59.

تقـول: وكان إدريـس أول مـن خـط بالقلـم، وأول مـن خـاط الثيـاب ولبـس المخيـط، وأول مـن نظـر فـي علـم النجـوم والحسـاب.

أسئلة لابد منها

أشـار الباحـث إلـى مجموعـة مـن الأسـئلة نتيجـة لقـراءة الحكايـات، مثل: هل أحد منـا فـي العالـم العربـي قـرأ كتـاب حكايـات ألـف ليلـة وليلـة كلهـا؟ أم قـرأ منهـا حكايـة هنـا وحكايـة هنـاك؟ أم لـم يقـرأ شـيئًا، وإنمـا سـمع بعـض القصـص؟ وهـل قراءتهـا ذات جـدوى أم لا فائـدة منهـا؟ ولكـن مـاذا عـن بقيـة القـراء الآخريـن غيـر المعنييـن بهـدف شـهرزاد المباشـر؟ اعتقد أنهـم قـراء مختلفـون ومتباينـون، فهنـاك: قـارئ يبحـث فـي الحكايـات عمـا هـو غرائبـي وعجائبـي بغيـة التسـلية، وقـارئ يلـج فـي الحكايـات بهـدف التسـلية وقتـل الفـراغ، و قـارئ ثالـث يبحـث عمـا يحتاجـه فـي حياتـه مـن عبـر وقيـم ومثـل، ورابـع ينظـر للحكايـات بوصفهـا تراثًـا ثقافيًـا لابـد مـن تخزينـه فـي الذاكـرة الثقافيـة، وتوظيفـه بيـن الحيـن والآخـر، وخامـس يسـعى إلـى وضـع الحكايـات فـي المقارنـة بينهـا وبيـن عصـره، وفـي سـياق التجربـة والخبـرة، لذلـك « فعمليـة التفكيـر ذاتهـا لا تتـم إلا داخـل ثقافـة معينـة وبواسـطتها، والتفكيـر بواسـطة ثقافـة مـا معنـاه التفكيـر مـن خـلال منظومـة مرجعيـة تتشـكل إحداثياتهـا الأساسـية مـن محـددات هـذه الثقافـة ومكوناتهـا، وفـي مقدمتهـا المـوروث الثقافـي والمحيـط الاجتماعـي، والنظـرة إلـى المسـتقبل، بـل النظـرة إلـى العالـم، إلـى الكـون والإنسـان »[1]. وهـل معرفتنـا بالكتـاب نابعـة مـن قـراءة ومعرفـة عبـر (اللغـة المكتوبـة)؟ أم نابعـة مـن اللغـة الشـفاهية؟ هـل قـراءة هـذه الحكايـات مثـل قـراءة الكتـب الأخـرى؟ مـن هـو القـادر علـى تحريـر الحكايـة مـن السـجل الشـفاهي إلـى السـجل الكتابـي؟

---

1 - محمد عابد الجابري، **إشكالية الفكر المعاصر**، ص58.

طرح الباحث في الكتاب أكثر من حكاية من حكايات شهرزاد، ودرسها معلقًا ومؤولاً ومتسائلاً حول ما تطرحه الحكاية ومداخلها الاستطرادي، حيث تناول ما كان في الماضي من سرد الحكايات التي تتصف بالاستطراد والتوغل من حكاية إلى أخرى ثم العودة إلى الحكاية الأولى، وكان يطرح بين حكاية وحكاية بعض التساؤلات والإشكالات التي قد لا يلتفت إليها القارئ، وهنا يحضر القارئ النموذجي الذي لا يرضى بالأحكام الجاهزة، بل يسعى إلى إيجاد أرضية مشتركة بين النص وفهم واستيعاب ما يقوله النص، فالقارئ أما أن يكون متوجهًا بالفهم نحو النص من خلال اللغة، ومحاولة فهم القصدية بحساسية مرهفة كما نرى في تأويل كيليطو للحكايات، أو الاتجاه نحو النص عبر الولوج إلى الدلالات النصية الكامنة في متاهات الكتابة، وداخل الفجوات التي يحاول القارئ اصطيادها بمعول التأويل، وهي عملية ثابتة قام بها الباحث أيضًا.

وقد جاء الاهتمام عند الباحث لهذه الحكايات، وبالأدب العربي الكلاسيكي منذ الطفولة، وإن كان تلقيه لها لم يرضه في بداية الأمر، وهذا ما أشار إليه بأنه قرأ الكتاب في طفولته، فلم يحسنه، ولم يعجب به، ولكن حينما كبر، وعرف أن التحليل البنيوي للسرد يزدهر، وأقام وزنًا لحكايات شهرزاد، ذهب إليها مرة أخرى قراءة ودراسة وتحليلاً، حتى أنتج مجموعة من الدراسات عنها[1]، وربما يتساءل القارئ بعد قراءة الكتاب، ماذا يريد الباحث قوله تجاه هذه الحكايات؟ وهل هناك من يشاطره الآراء التي يطرحها أم هي آراء تفرد بها دون غيره؟ ولم كتاب ألف ليلة وليلة دون غيره؟

---

1 - يمكن الرجوع إلى: عبدالفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص55-60.

ولكن أيًا كانت الأسئلة التي نطرحها على أنفسنا، فإنه يمكن أن تكون لهذه الحكايات أو لغيرها من كتب التراث السردي الإنساني عامة، والعربي على وجه الخصوص إسهامات مهمة في فهم الحياة والمجتمع والإنسان آنذاك المحاط بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية معينة فرضت على المجتمع أن يكون في حالة ما، وهذا يؤكده عبدالسلام بنبعدالعالي بقوله تجاه مشروع كيليطو النقدي الذي يرى أن المشروع « يقوم على تشابك استراتيجية الفلسفة باستراتيجية الأدب لتصبحا كتابة تستهدف مراوغة اللغة وتقويض الميتافيزيقا، وتفكيك أدواتها، وهو يحكّم نصوصًا طالما ألفنا حفظها دون أن نعمل على إذكاء حدة التوتر بيننا وبينها »[1]، وكأن كيليطو يعمل في أثناء القراءة والكتابة على إبعاد آلية التلقي القائمة على السطحية والمباشرة، بل تؤكد على طابع يحمل الرؤية للأشياء تفسيرًا وتحليلا وتأويلاً.

إننا في العالم العربي لا نملك الأدوات القادرة على قراءة النص أو تفكيكه أو بناء الرؤية تجاهه وفق هذا التطوّر الهائل في مناهج النقد والنظريات التي ما فتئ نقاد النصوص في العلوم الإنسانية عامة بعيدة عنها، ونحن نلجأ إلى أدوات ومناهج غربية لإيماننا بأنها تملك القدرة على نقد الحالات التي يعجز عنها الفكر العربي وأدواته، وهذه الأدوات الغربية تعمل على تفكيك الحالات المغلقة التي لا نرغب الولوج إليها وفقًا للمحاذير السياسية أو الدينية أو المجتمعية أو الذاتية.

وأيا كانت الحكاية أو الحكايات التي تقال سواء في كتاب ألف ليلة أو ليلة أم حكايات الأمهات والجدات اللائي تحكينها لنا قبل النوم، أو تلك التي يسردها بعض المعلمين لطلبتهم بين الحين والآخر، أو

1 - عبدالسلام بنعبدالعالي، **الأدب والميتافيزيقا – دراسات في أعمال عبدالفتاح كيليطو**، ص10.

تلك التي يرويها الحكواتي في ليالي السمر، كلها لا تخرج عن كونها: « حكايات شرطها الأساس الانتقال بين فضاءين: فضاء المألوف، وفضاء الغريب »[1]، وفي الوقت نفسه هي حكايات تبرعمت وبرزت ضمن سياق التجربة الإنسانية، وما كان يراها إنسان ذاك الزمن بشفاهيتها التي تحوّلت إلى مرحلة التدوين والكتابة والأرشفة.

لم كان شهريار يقتل النساء؟

وقبل الولوج إلى عوالم هذه الحكايات قد تتبادر لنا حالة من الدهشة أو الاستغراب تجاه سلوك الملك شهريار، وما يقوم به من عمليات القتل، وفي هذا الصدد هناك حكاية في التراث الإنساني وفي التاريخ تقول: هناك ملكان أخوان، هما: **الملك شاه زمان، والملك شهريار،** والاثنان متزوجان، وتحدث لكليهما حادثة، سببها الزوجة، فالملك شاه زمان يصدم حين يباغت زوجته ليراها في حضن عبد من العبيد في القصر، فما تمالك نفسه فقتل العشيقين معًا، أما الملك شهريار فقد رأى زوجته في وكر الدعارة بصحبة عشرين جارية وعشرين عبدًا، مما جعله يقتل زوجته ويعاقب كل النساء من خلال الزواج بهن ليلاً، ليقوم بقتلهن صباحًا، فيتخذ شهريار قراره الغريب هذا، والشنيع، القاضي بأن يقوم كل صباح بضرب عنق المرأة التي يكون قد تزوجها ليلاً، حتى قيل أنه قتل خلال ثلاث سنوات ما يربو على ألف امرأة [2]، والنساء اللائي كنّ زوجات له يتم اختيارهن من قبل وزيره، حتى وقع في الأخير على ابنته لتكون ضحية هذه العقدة.

---

1 - عبدالسلام بنعبدالعالي، **الأدب والميتافيزيقا – دراسات في أعمال عبدالفتاح كيليطو،** ص13.

2 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة،** ص12-14

وهذه الحكاية تشبه حكاية في الأساطير كما يرى عالم الأنثروبولوجيا روبير لروي الذي يقول: أن حكاية الملكين شاه زمان وشهريار مثل حكاية الهنود الكروُ، والهنود الهوبي، حيث يقوم الزوج الهندي المنتمي إلى هنود الكرو بجذع أنف زوجته الخائنة، وينتهي أمر علاقتهما الزوجية، أما الزوج الهندي من هنود الهوبي، فيقوم بأداء الصلاة طالبًا من الآلهة أن توقف الأمطار لكي يحدث الجفاف ثم المجاعة ثم ينقرض النوع البشري، و هناك حكاية يذكرها **هيرودوت** وهي لملك مصر « إذ أصيب هذا الملك بالعمى، وقد أخبره أحد العرافة بأنه قد يستعيد بصره إذا ما غسل عينيه ببول امرأة لم يسبق لها الارتباط برجل آخر غير زوجها »[1]، ولكن الذي حدث أن الملك بدأ التجربة من زوجته فلم يأت بنتيجة فعرف أن زوجته خانته، ثم بدأ بعد ذلك مع نساء أخريات في المدينة، فكلما جاءت امرأة يكون حالها كحال زوجته، حتى حصل في النهاية على الشفاء وعودة البصر إليه من خلال امرأة واحدة فعرف أنها محصنة نفسها فتزوجها، أما بقية النساء فكان جزاؤهن القتل.

وحين نعود إلى عصرنا هذا ونحن في القرن الواحد والعشوين، ونقف عند العلاقة بين المرأة والرجل، ومعاناة العديد من النساء في العالم بشكل عام، وفي عالمنا العربي بشكل خاص، نجد أن معاناة المرأة ناتج من سطوة المجتمع المغلف بالعادات، والمؤطر بالتقاليد، والمسيج بالأعراف، وسطوة الرجل الذي استمد قواه وغطرسته بمباركة المجتمع، فكل هذا ليس إلا نتاج ما سطّره التاريخ، ونقل لنا بعض الأحداث التي تؤكد هذا تجاه المرأة، من دون أن تتحمل مسئوليتنا الاجتماعية والثقافية تجاه المجتمع وأفراده، فنقوم بغربلة ما وصل إلينا، لنترك البالي الذي لا يتوافق وطبيعة المرحلة، ونتكئ على ما يؤطر العلاقة الجنسوية بوعي حضاري.

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص14.

وبالعودة إلى شهريار فإنه بعد العدد الكبير من النساء اللائي ذهبن ضحية عقدة تأصلت في تكوينه النفسي والاجتماعي، ونتيجة أهواء وأمراض كانت مخزنة في جسده وفي عقله ووجدانه، وهذا يعني إذا لم يتوقف عن فعله المشين، ومعالجة حالته النفسية، فستنتهي النساء من مملكته نهائيًا، لذلك حضور شهرزاد غير مجرى الحياة، وتاريخ شهريار بعد الزواج منه، إذ وقع الاختيار عليها، وهي ابنة الوزير المكلف بهذا الاختيار، فعلى الرغم من تردده لمعرفته المصير الذي ستكون فيه ابنته، وجعله بين أمرين، الرفض أو القبول، ولكن سلطة الملك أقوى وأمره نافذ لا جدال فيه، أما سلطة الأب فمعنية حصرًا باختيار الفتيات إلى الملك، وهو الأمر الذي لا يستطيع الوزير رفضه أو التقاعس فيه.

وحين وصل الاختيار على ابنته شهرزاد وُضع الوزير بين خوف على ابنته في حالة رفضها من سطوة شهريار، وخوف عليها في حالة قبولها لمعرفته المؤكدة بمصيرها المحتوم، ولكن شهرزاد الشخصية التي خلدها التاريخ ضمن الشخصيات النسائية في التراث الإنساني حملت فداء العذارى، وبراءتهن، وطهرهن، واستطاعت أن تقوض سلطة الرجل، والمملكة الذكورية في الحياة والواقع والمجتمع القائمة على البطش والغطرسة وأحادية الرأي والقرار.

وبين هذين الخوفين كانت بعض التلميحات من قبل الأب بالعدول وحث البنت على الرفض، كقوله لها: « أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع »[1]، لكن شهرزاد مصرة على الزواج من الملك، أي أنها لم تقدم على هذه الرغبة والزواج من

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص20.

شهريار، وتحدى الواقع المعيش الذي ينتظرها إلا لأنها كانت محصنة نفسها بالمعرفة والعلم والخبرة التي ستقاوم من خلالها هذا الملك، لذلك حملت أدواتها المعرفية والحكائية المتعددة في طبيعتها لتعينها على خوض معركتها القادمة، كما أن هذا الزواج هو صراع بين الخير والشر، بين الحياة والموت، بين الفكر والثقافة والأدب من جهة، وبين البطش والقرار العسكري من جهة أخرى، بين العاطفة والحب، وبين الجمود العاطفي. بل هو رغبة في انقاذ النساء اللائي يتناقصن من جهة، وانقاذ أبيها الوزير من غضب الملك من جهة ثانية.

وبمعنى آخر كان حضور شهرزاد في حياة شهريار، هو حضور الثنائيات والتقاطبات المتقاربة والمتضادة، إذ تشير الحكايات أن الزواج قد تم، والحكايات رويت بعد ما اتفقت مع أختها **دنيا زاد** أن تطلبها في ليلة العرس الأولى، « وكانت أن أوصت أختها الصغيرة دنيا زاد قائلة لها: إذا توجهت عند الملك أرسلت بطلبك، فإذا جئت قولي: يا أختي حدثيني حديثًا نقطع به الليل، وأنا أحدثك حديثًا يكون فيه إن شاء الله الخلاص »[1]، وبهذا تتوالى الحكايات منذ الليلة الأولى، فعاشت شهرزاد عمرها دون قتل بعد ما جعلت حكاياتها مرآة لشهريار ينظر فيها لشخصه وسلوكه من أجل « التغلب على عزلته، وأن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، ويتخلى عن حقده »[2].

ولولا تلك الإمكانات والمقومات التي تملكها شهرزاد وتتمتع بها في السرد وتمثل الحكاية التي منحتها وقتًا أطول، وكأنها بهذه الإمكانات تهرب بمصيرها الذي تراه محتومًا في أية لحظة، أو أي صباح، وقد نجحت في أن تكون طبيبة لشهريار، تعالجه من مرضه،

---

1 - كتاب ألف ليلة وليلة، ص16.

2 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص145.

وتستمر حياتهما الزوجية، فينجبان ثلاثة أبناء، وشهرزاد ليس لديها ما تسرده وتقوله، بقدر ما تملكه من قدرات ومعرفة في طريقة رواية الحكاية لجعل المتلقي ينتظر بشغف لما سيأتي من حديث، ولهذا كانت تتمتع بقدرة فائقة على سرد الحكاية عبر التفنن اللغوي وحضور الدهشة، والانتظار « فالمادة اللغوية كما هو معلوم في متناول الجميع، وقليلون هم أولئك الذين يتمتعون بالقدرة على تحويل المعدن إلى نقود، وضرب السكة التي تصلح للتبادل الثقافي »[1]، ومهارات لفت الانتباه وجذب للإنصات، والقدرة على توظيف تقنية سردية في الحكاية، وهي الغرائبية. « فكانت شهرزاد تحرص أن تدرج حكاياتها ضمن الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية عجيبة وغريبة، أن تقديم الحكاية باعتبارها مدهشة ومذهلة »[2]، وجعل المتلقي في حالة توهج وانتظار قلق، كما أنها كانت تتمتع بجمال الشكل والروح.

من هذه المنطلقات كان إصرارها على خوض هذه المعرفة غير المتكافئة بين لغة الكلام والقول الشفاهي المعجون بالمفردات والجمل والعبارات ذات الأسلوب البديع واللغة الشفاهية وبين البطش والقوة الجسدية والعضلية والحقد الدفين على النساء، ناجحًا وصائبًا، « فبذهابها لمواجهة الموت يعبر عن صحة قراءتها وثقافتها، وتبرهن على أن المعرفة لا تكتمل إلا إذا تم نقلها وتعلمها، وأثرت في الناس »[3]، فهي مكتفية بقدرتها على السرد والرواية، وهذا هو مبتغى الحكاية نفسها التي « تروي ذاتها، وأنها لا تكون في حاجة كي تصل إلا لصوت الراوي أو للورقة المطبوعة »[4] وهو ما تميزت به شهرزاد وهي تحكي الحكايات.

1 - عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ص13.

2 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص15-16.

3 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص24.

4 - عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ص7.

وهذا ما حصل إلى شهريار فعلاً، فمنذ الليلة الأولى بعد أن أدركهم الصباح داخلت في نفس شهريار رغبة الانتظار ومعرفة المزيد، « فقالت لها أختها: ما أطيب حديثك وألطفه وأعذبه، فقالت لها: وأين هذا ما سأحدثكم به الليلة المقبلة أن عشت وأبقاني الملك، فقال الملك في نفسه: والله ما اقتلها حتى أسمع بقية حديثها »[1]. الأمر الذي يؤكد أن ما قامت به شهرزاد، وسكوتها الذي يوحي بأن هناك كلامًا مهمًا سيقال بعد فترة الانقطاع والتوقف هو الذي جعل شهريار يؤجل قرار القتل، وهذا ما يطبق اليوم في محطاتنا الفضائية - مع الفارق في السبب والهدف - التي تتعمد من خلال الإعلانات الكثيرة وقف البث لحلقة من مسلسل درامي أو عرض فيلم أو مشاهدة مسرحية، لمدة ثوانٍ أو دقائق في بعض المحطات، ليبقى المشاهد على عجلة من أمره، وفي حالة استفزاز معرفي مما سيأتي، بل يدعو في نفسه إنهاء الزمن المخصص للإعلان ليعود البث مرة أخرى.

طبيعة الحكايات

من قرأ كتاب ألف ليلة وليلة وعن أي طبعة كانت سيجد الحكايات الكثيرة والمتشظية والمتداخلة وذات الغرائبية التي ربما يطرح القارئ على نفسه العديد من الأسئلة حولها، بل مفهوم الغرائبية الذي نتشدق به في عصرنا هذا، ونفرح من توظيفيه في كتابات المبدعين الذي كان مطروحًا في الحكايات والأساطير والملاحم التي وصلت لنا، فكتاب الحكايات لم يكن محصورًا بلغة واحدة أو في اللغة العربية فحسب، وإنما ترجم إلى العديد من اللغات الحية، وبالأخص إلى اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية، لما تعتبر هذه الحكايات سفرًا خالدًا من تلك الأسفار التي

1 - **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص18.

أسهمت في الثقافة والأدب العالميين، وهذه الحكايات، هو كتاب ضم العديد من الحكايات والأشعار والمواقف والقصص والحكم والأمثال والعبر والتجارب وخبرات الناس والشعوب التي تأخذنا إلى الماضي والتاريخ، والتراث والإنساني الأدبي والثقافي والجغرافي، وإلى تلك العادات والتقاليد والأعراف التي كانت تمارس بين البشر آنذاك.

وجاءت هذه الحكايات على لسان شهرزاد بوصفها الراوي الرئيس، فهي تنقل الحكايات شفاهية إلى الملك شهريار، تمارس قوتها وذاكرتها وإمكاناتها السردية لتسرد أخبار رجال الدول والملوك والوزراء وحاشيتهم، وما يرتبط بهم من عامة الناس، فضلاً عن سردها لما له علاقة بالحيوانات والمخلوقات الأخرى، تحكي عن الإنسان وما يعترضه في حياته من بؤس وشقاء ومحن، وكيفية التخلص منها عبر قوى خفية أو غريبة، كما تتناول الكثير من القيم الإنسانية لكي تقدم درسًا للسلوك الإنساني، وفي الوقت ذاته تحكي عن الجن والعفاريت والخوارق بأسلوب شائق عجائبي بغية الكشف عن طبيعة التعامل الإنساني من جهة، وتلك الممارسات والأفعال والأقوال التي تسيء إلى تلك القيم والمبادئ والإنسان معًا، وتعمل على تدميرها ماديًا ومعنويًا من جهة أخرى.

ويكشف كتاب العين والإبرة عن حياة اللصوص والسراق وأصحاب السوابق من المحتالين والقتلة، وعن ذوات المصالح الشخصية عبر الزمان المتحرك، والمكان الثابت، وفي الوقت عينه هناك إشارات واضحة وتفصيلية إلى شرائح المجتمع المختلفة مثل: رجال الدين والفقهاء، والحكماء، والأطباء، والشعراء، والصناع، من الرجال، وكذلك النساء اللواتي كان حضورهن توضيحًا لطبيعتهن ودورهن في الحياة العامة والخاصة، إذ جاء في الحكايات أن « من أخبار النساء ما

يطرب لـه القلـب والفكـر معًـا، مـن ملـكات وأميـرات وأمهـات إلـى زوجـات وأخـوات وبنـات، مـن ماكـرات فاسـقات قـوادات إلـى سـارقات عالمـات حاكمـات سـاحرات »[1].

ولكـن كل الحكايـات، وفـي أيـة طبعـة كانـت، ليـس لهـا أصـل ثابـت وواضـح، أي مـن هـو مؤلـف هـذه الحكايـات، بمعنـى ليـس لهـا كاتـب معـروف، كمـا أن شـهرزاد نفسـها وهـي تسـرد الحكايـات لـم تشـر إلـى كاتبها إن كان فـردًا أم مجموعـة مـن الكتـاب، وفـي الوقـت ذاتـه فالحكايـات حينمـا كانـت شفاهيـة عنيت بالمتلقي الشـفاهي، وبالقـارئ حين نقلـت من الشـفاهية إلـى التدويـن والكتابـة، وتنحصـر الحكايـات كلهـا فـي « سـير الأوليـن التي هي عبـرة للآخريـن لكي يرى الإنسـان العبـر التي حصلـت لغيـره فيعتبـر ويطالـع حديـث الأمـم السـالفة، ومـا جـرى لهـا فينزجـر، فسـبحان مـن جعـل حديـث الأوليـن عبـرة لقـوم آخريـن »[2].

وعلـى الرغـم مـن ذلـك فهنـاك تكهنـات ربمـا غيـر دقيقـة تشـير إلـى مَـنْ كتـب هـذه الحكايـات، وأصلهـا، حيـث يقـال أن أبـا عبدالله محمـد بـن عبدوس الجهشـياوي مـن أصـل فارسـي، وصاحـب كتـاب الـوزراء هـو مـن قـام بتأليـف الكتـاب، ولكنـه لـم يكملـه لأن عاجلتـه المنيـة، إذ أنهـى منـه مـا يقـارب **(480)** ليلـة، وهنـاك مـن يميـل إلـى أن أصلهـا هنـدي مـع وجـود بعـض الفضـل للتـراث العربـي والفارسـي[3]، ونعتقـد أن هـذه التكهنـات ضعيفـة، بـل لـم يؤكدهـا أحـد مـن الباحثيـن قديمًـا أو حديثًـا، وقـد أشـار إلـى ذلـك كيليطـو بالقـول: « وينبغـي التذكيـر فـي هـذا السـياق أن العـرب

---

1 - **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص6.

2 - عبدالفتـاح كيليطـو، **العيـن والإبـرة – دراسـة فـي ألـف ليلـة وليلـة**، ص145؛ **كتـاب ألـف ليلـة وليلـة**، ص8.

3 - انظر: **كتاب ألف ليلة وليلة**، ص6-7.

لم يعجبوا قط كبير الاعجاب بألف ليلة وليلة، والمجهودات التي تبذل اليوم لبلوغ أصولها الهندية والفارسية واليونانية، وتحديد الثقافات التي ساهمت في وضع هذه الحكايات »[1].

وحين القول بأن شهرزاد لم تبتكر الحكاية، وإنما هي ناقلة لها وراوية في كل حكاية تريد سردها وروايتها فتقول على لسانها حين البدء بسرد أي حكاية تريد روايتها: « يُحكى أو بلغني »[2]، لتؤكد أن كل الحكايات التي سردتها إلى شهريار طوال الليالي كانت حكايات في الأصل غير مبتكرة بحسب قولها، بل ليست من متخيلها أيضًا، ومهمتها محصورة في طريقة السرد، وفنية الرواية، ونسج الحكاية باللغة، والتراكيب اللفظية التي تجعل المتلقي في حالة من الانتظار غير المتوقع، ولكن من أين أخذت شهرزاد كل هذه الحكايات؟ ليس الحكايات الكبرى أو الرئيسة فحسب بل تلك الحكايات الصغيرة الداخلة في نسيج الحكايات الكبرى، والمتفرعة إلى حكايات أخرى، والمتداخلة مع بعضها البعض أو المنفصلة؟

وطالما أن شهرزاد ليست صانعة هذه الحكايات، فيعني أنها ليست الراوية الأولى لها، وإنما هناك راو سواء أكان عبر الكتابة قبل حكايتها لها، أم أنها سمعت هذه الحكايات من مصدر شفاهي آخر، أم هي من قامت بقراءة هذه الحكايات المسطرة في بطون الكتب، ومهما كان استقبالها للحكايات، فهي تعتبر الراوي الثاني، أو لنقل رواية من الدرجة الثانية، وشهريار ليس هو المتلقي الأول، وإنما هو الثاني، كما نلاحظ أن كيليطو يأخذنا إلى دهاليز الضمائر والرواة في كتاب ألف ليلة وليلة

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية**، ص59. (هامش الصفحة).

2 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص17.

وكأنه يقول: بأن هناك راو أنشأ الرواية بنفسه وهو من قام بنقلها، وهناك راو أنشأ الحكاية ولكن لم يروها، ومن رواها فهو ليس هو من أنشأها.

وهنا من يرجّح أن شهرزاد استقت هذه الحكايات من الكتب والمصادر والمراجع التي تقارب الألف الموجودة في خزانة والدها، المعروفة وهي مكتبته الخاصة، وبهذا الترجيح فهي أخذت الحكايات مدونة، أي اللغة المكتوبة، وليست اللغة الشفاهية، وما حفظها وقدرتها على سردها إلا لأنها تملك قدرات ومواهب في السرد وملكة الحفظ، وكما قيل عنها: أنها « درست الطب والشعر والتاريخ وأقوال الحكماء والملوك »[1]، وأن ما تحكيه، فهو رواية شفاهية، مؤكدة أنه فن بحاجة إلى راوٍ موجود، وإلى متن محفوظ في الذاكرة أو تستحضره في لحظتها سواء أكان متنًا ماضويًا أم حديثًا أم مستقبلاً، وإلى مستمع موجود أيضًا يتلقى الرواية المروية، بمعنى حضور الأضلاع الثلاثة بشكل مباشر، (الراوي – الحكاية – المروي إليه).

وحين النظر إلى طبيعة الزمن وعلاقته بالحكايات نجد هناك أزمنة متعددة، وليس زمن واحد، وهذه الأزمنة تتمثل في زمن شخصيات هذه الحكايات، وزمن حدوث الحكايات، وزمن سرد الحكايات قبل كتابتها في الكتب المخزنة بخزانة الوزير أو خزانة شهرزاد، وزمن كتابتها، وزمن قراءتها من قبل شهرزاد، وزمن سردها من قبل شهرزاد وتلقيها من قبل شهريار، وزمن كتابتها ونسخها من قبل النساخ، وزمن قراءتها بعد طباعتها وتداولها بين الناس الذين تختلف أزمنتهم، وزمن تعدد القراءة من قبل القارئ الفرد.

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص18.

وفي الوقت الذي تعتبر هذه الحكايات نصوصًا أدبية أو سردية كانت إرهاصات أولى لفن الكتابة السردية عامة، والروائية بشكل خاص، فإننا تعتبرها أيضًا نصوصًا ثقافية وليست أدبية فحسب، فهي نصوص مفتوحة غير مغلقة في شكلها، وفي دلالاتها وتراكيبها، وفي سياقاتها المنفتحة على نصوص أخرى، فالحكاية الواحدة لم تحصر نفسها بنفسها، وإنما تنفتح على نص آخر، والآخر يذهب بعيدًا لنص ثالث، ثم العودة إلى النص الأول، وهذا الانفتاح هو انفتاح سياقي متعدد نحو معارف متنوعة، وأنساق مختلفة، ثقافية ودينية واجتماعية وأخلاقية وجغرافية وزمانية، وهو ما أخرج الحكايات بوصفها نصوصًا أدبية فقط، لما ينقصها التنظيم الداخلي من جهة، وعدم معرفة كاتبها أو مؤلفها من جهة أخرى، وحين نؤكد على ثقافيتها وأدبيتها لأننا نرى الآتي:

1. إنها حكايات داخل ثقافة معينة، وبأزمنة معينة، ولها القدرة على استحضار ثقافات بعض المجتمعات، وعلاقاتها الاجتماعية والإنسانية، وظروف واقعها المعيش.
2. عبر لغة الحكايات تبرز مدلولات ثقافية تسهم في تمظهر قيم إنسانية معنية.
3. احتواؤها على الشعر والحكم والأمثال، وهذه قيم ثقافية مضافة إلى المجتمع، قبل استحضارها في الرواية الحديثة.
4. اهتمام هذه الحكايات على كشف زيف المجتمع أكثر من الاهتمام ببناء نص لغوي وأدبي، وإن كان يتمظهر ذلك بين الحين والآخر من خلال اللعبة اللغوية، كما في المقامات التي كان هدفها نقد المجتمع.
5. انتقال هذه الحكايات من التخزين إلى الطباعة والدرس والتعليم.

تدوين الحكايات

ربما يتساءل القارئ كيف دونت هذه الحكايات، وهذه فعلاً معضلة بحاجة إلى تحقيق وتدقيق ودراسة حيث الوصول إلى نتيجة معينة لا شك تسهم في بلورة فكرة الكتابة والانتشار الذي حظيت به هذه الحكايات تحت مسمى (ألف ليلة وليلة)، وهنا تحضر مجموعة من الأسئلة، مثل: هل كتبت الحكايات بأمر من الملك شهريار؟ وإذا كان هذا، من قام بالكتابة؟ هل النساخ في مملكته؟ أم بعض حاشية القصر؟ أم شهرزاد نفسها؟ أم والدها الوزير؟ وكيليطو نفسه لا يغفل مثل هذه الأسئلة، بل أشار إلى إحدى الطبعات، وهي طبعة القاهرة التي تبيّن أن « الملك شهريار لم يأمر بتدوين الحكايات التي سحرت لياليه »[1].

وإذا كان شهريار لم يأمر بالتدوين والكتابة، فمن كان آنذاك يستطيع تكليف أحد بالتدوين أو قام بنفسه؟ علمًا أن الملك هو من يملك قرار التدوين من عدمه، وأوامره نافذة سواء للحكايات التي يريد تدوينها أم تلك التي يجب محوها من الذاكرة التاريخية، وكما الإشكالية باقية في طبيعة التدوين، والآمر به، هناك إشكالية أخرى تكمن في التباين والاختلاف في نهاية بعض أو كثير من الليالي، وهذا يعني أن هناك تدخلاً من قبل آخرين في صياغة نهاية هذه الليلة أو تلك، والاتفاق الوحيد لنهاية سرد الحكاية، هو: (وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح)، وهذا إشكال ثالث، لمن يمكن أن ننسب هذه المقولة؟ إذا كانت شهرزاد فلابد من صياغتها بشكل آخر يوظف فيها ضمير المتكلم، وليس الغائب، وكأن هناك من يتحدث عن حالة شهرزاد وليست هي.

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص25.

ولنفترض أن الملك شهريار هو من أمر بالتدوين، فهذا يعني أنه رغب في خلود هذه الحكايات، وإبقائها متداولة بين الناس عبر العصور والأزمان، ولكن إذا لم يأمر فإنه يرمي بذلك إلى أن ما سمعه من حكايات لا يرغب لأحد سماعه مهما كان دوره ومكانته في المجتمع، وأن الحكم عليها هو النسيان، ولكن يبيّن كيليطو أن طبعة **هانجت** تشير إلى أن الملك شهريار أحضر المؤرخين والنساخ، وأمرهم أن يكتبوا ما جرى له مع زوجته من أول الحكايات إلى آخرها، فكتبوا ما أمروا به، وسموها **سيرة ألف ليلة وليلة**، فجاءت في ثلاثين مجلدًا، ووضعت هذه المجلدات في خزانته، إذ انكب النساخ على الكتابة: « لقد نسخ النساخ دون ريب المجلدات الثلاثين بحروف من ذهب، فالذهب مادة نبيلة غير قابلة للفساد »[1]. وبهذا التدوين تبدأ الأسئلة تكبر وتكثر، مثل:

1. لماذا كتبت بماء الذهب؟ هل لرغبة شهريار حفظ النسخة من التلف والعطب وتداخل الحروف بمرور الزمن مما يفسدها ويحرفها؟
2. لِمَ وضعها في الخزانة طالما أمر بنسخها، ونشرها، أليست الكتابة من أجل القراءة؟
3. أو لأن الحكايات تلامس جزءًا من حياته، ولا يرغب إظهارها لذلك وضعها في الخزانة من دون الوصول إليها ؟
4. هل اعتقد شهريار أن له حضورًا ملفتًا في الحكايات؟ سواء أكان بطلها أم أحد شخصياتها الرئيسة، فأمر بحفظها؟
5. هل هذه الحكايات كانت مخصصة لشهريار دون غيره؟
6. ومهما كان وراء هذا النسخ من أهداف، هل جاءت في سياق الترتيب نفسه، وطبيعة سردها وصدق ما ذكر؟

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص27.

7. كيف تم تدوين هذه الحكايات قبل نسخها إلى عدة نسخ ونشرها بين الناس للاستمتاع بقراءتها؟

8. كيف تمكن النساخ الذين أسندت لهم مهمة تحرير الكتاب من معرفة حكايات شهرزاد، وهم ليسوا معهما في هذه الليالي؟ إذا كانت الجلسة محصورة بين شهريار وشهرزاد، وليس مهم إذا أضفنا أختها دنيازاد.

9. كيف بلغهم ما كانت ترويه شهرزاد ليلة بعد ليلة، ومن الذي قام بهذا الفعل، هل شهريار أم أخت شهرزاد **دنيا زاد**؟

10. ولو افترضنا أن النساخ أخذوا من الملك أو الأخت، هل سيتمكنان من نقل كل التفاصيل بدقة؟ أم سيقع التباين والاختلاف؟

11. وهل سيجلس شهريار بوصفه ملكًا ليسرد ما سمعه ونحن على يقين بأن « الوظيفة الملكية لشهريار لا تنسم ودور الراوي »[1].

12. هل شهرزاد هي التي روت لهم هذه الحكايات؟ وهذا يعني أنها قامت بسرد كل الحكايات مرة أخرى؟ أي لو هي التي حكت فإن الأمر يتطلب أن تبدأ من أول حكاية حتى آخر حكاية بالتفصيل والتسلسل، وهو أمر غير منطقي لعامل الزمن والمكان والجهد والتفكير في إعادة ما سرد، وبخاصة أن الرواية الشفاهية تختلف لو كانت تروى من أجل الكتابة والتدوين، فالرواية والحكي يختلف تمامًا عن حالة الإملاء التي تتطلب الانتظار، والانتظار قد يفسد طبيعة الرواية، وفي الوقت نفسه فالإملاء يتطلب وقتًا أطول، وزمنًا أكبر من زمن السرد الشفاهي.

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص31.

13. هل سلمت شهرزاد كل ما لديها أو بحوزتها من كتب إلى النساخ؟ وهنا تكمن مشكلة الأخذ من هذه الكتب وهل هي فعلا تلك الحكايات التي سردتها شهرزاد؟ وكيف تمكنوا من المطابقة؟

14. هل فعلاً هي سرديات وحكايات حكيت وسردت في تلك الليالي، وفي واقع الزوجة والزوج وحياتهما؟

15. وإذا كان شهريار يسمع طوال الليل فمتى ينام؟ ومتى تنام شهرزاد؟

16. وإذا كان نوم شهريار صباحًا فكيف كان يرعى رعيته ومجتمعه، ويلتقي بالناس وحاشيته، ومتابعة شئون مملكته والناس؟

17. وكذلك كيف تمت المعاشرة الزوجية والاتصال بينهما حتى أنجبا الأبناء؟

18. كيف يكتبون النساخ حكايات لم يسمعوها؟

19. كما أن هناك رأيًا يقول: إن ما دونه النساخ لا يتعدى عشرين صفحة، فكيف وصل لنا هذا الكم من السرديات والحكايات والعدد الهائل من الصفحات؟

20. هل للحكوتيين آنذاك دور في زيادة بعض الحكايات أو خذف بعضها؟ وبخاصة أن هؤلاء يملكون القدرة على الزيادة والإضافة؟

21. وفي الإطار نفسه وبعيدًا عما حدث لكتاب ألف ليلة وليلة عند العرب وفي تراثنا، فهل للمستشرقين الغربيين دور في كتابة هذا الكتاب؟ بمعنى هل هو كتاب دون وكتب في الغرب ليتناول حكايات الشرق وبيان طبيعة المجتمع العربي الإسلامي في ذلك الوقت؟

22. والسؤال الأخير: لم ظهرت هذه الحكايات؟ وكذلك المقامات أيضًا، هل كانت الحاجة الأدبية والثقافية تستدى ظهور مثل هذه السرديات؟

وهذه أسئلة مهمة وجديرة بالبحث والاهتمام والدرس النقدي والتحليلي، وبخاصة أن هناك بعض النسخ فيها من الملاحق، والبعض الآخر فيها من الحكايات التي قد لا تجدها في نسخ أخرى، لذلك جاءت رواية **أنبئوني بالرؤيا** لمناقشة العديد من الأسئلة، وما يحيط بها من غموض بسبب تعدد النسخ والحذف والإضافة، وكيليطو هنا يشير إلى مسألة التأمل والتيقن حتى الوصول إلى الحقيقة أو ما يقاربها، متخذًا من موقف طه حسين أمام الشعر الذي قيل، وانتشر قبل الإسلام ووصل لنا ليشك فيه من خلال العديد من النصوص، وما عرف بقضية الانتحال، تلك المسألة المعروفة في الأدب العربي، وهنا نسأل أنفسنا ماذا يريد الباحث من دراسته لكتاب ألف ليلة وليلة؟ لقد أجاب عن السؤال في كتاب المقامات – السرد في الأنساق الثقافية: « والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر »[1].

ظلت المجلدات الثلاثون زمنًا في الخزانة حتى وفاة شهريار وشهرزاد، وحين جاء ملك آخر ليكتشف هذا المخطوط الذي راح يعوم في عوالمه قراءة واستمتاعًا، فـ « يقرأها كلها ثم يعجب بمحتواها، ويأمر الناس بنسخها ونشرها في جميع البلدان »[2]، وهنا نسأل: كيف للملك يأمر الناس بالنسخ، أليس في هذا نوع من التلاعب والأهواء وتدخل الأمزجة في كيفية الكتابة، وربما تضمين الحكايات بعض

1 - عبدالفتاح كيليطو، **المقامات – السرد والأنساق الثقافية**، ص8.

2 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص15.

المواقف الشخصية، أي كيف تترك عملية النسخ لعامة الناس، إلا إذا كان المعني هم النساخ والكتاب من الناس، وفي طرف آخر كما ورد في ترجمة ماردروس ما يشير إلى أن شهريار أمر بنسخ عدد من الحكايات ونشرها، وهذا يشكل معضلة التباين بن نسخة هنا ونسخة هناك.

لو افترضنا جدلاً أن النسخ كان بأمر من شهريار، وهذا هو الاحتمال الأكثر قبولاً بين المحققين، لكن لِمَ كان شهريار يأمر شهرزاد الإيقاف عن السرد أكثر من مرة في الليلة الحادية بعد الألف؟ هل هذه الحكايات لم تعد تعنيه؟ أو هل تمس حياته الشخصية مباشرة ولا يرغب في ذكرها أمامه، وقد تخرج لغيره فيما بعد فتتكشف حياته الخاصة للعامة؟ بمعنى هل كان أمر التوقف رغبة في الحماية من كشف الستار عن شخصه؟ هل يريد الانتهاء من هذه الحكايات التي لم تعد تجدي؟ وهنا يتمظهر السؤال الذي يحاكي عملية التدوين، أي كيف عرفنا أن شهريار يطلب من شهرزاد التوقف وهم ثلاثة لا رابع معهم (شهريار وشهرزاد ودنيا زاد)؟ ولكن إذا آمنا بهذا فمن الطبيعي الإيمان بعملية التدوين.

وإذا كانت هناك جوانب شخصية تتعلق بالنفسية والسلوك، فإن التوقف عن سرد الحكايات، قد يكون وراءه بعد فني وذوقي، فلربما لم تعد الحكايات في الليالي الأخيرة بمستوى الحكايات التي سبقت، أو لم تكن في مستوى الجاذب والدهشة ولفت الانتباه وانتظار ما كان يتوقعه، وربما فقدت تقنية الغرائبية التي كانت ديدن كل الحكايات فأصابه الملل، أو لأن ربما شهرزاد الراوية نفسها أصيبت بحالة من التشبع فبدا ما تسرده لا يثير الدهشة ولا الرغبة في الانصات، أو لأنها وصلت إلى قناعة بأنها تملك القدرة والسيطرة على مشاعر شهريار وأحاسيسه

وتصرفاته، فوصلت إلى محطة شعرت بالاكتفاء، وما يؤكد ذلك أن طبعة القاهرة تشير إلى أن الليلة الحادية بعد الألف كانت وصفًا للزواج التي تم بين شهريار وشهرزاد، وزواج أخيه الملك **شاه زمان** على أخت شهرزاد **دنيا زاد**[1].

ولو حاولت الاطلاع على كل النسخ التي وصلت إلى العربية، فكل واحدة منها تدعي الوصل بليلى، أي تؤكد أنها طبق الأصل من النسخة الأصلية فالنسخة المطبوعة « تقدم نفسها بوصفها النسخة الأكثر شبهًا للنموذج، للنص الأصلي »[2]، ولكن لعدم الوصول إلى النسخة الأصلية وغير معروف أية نسخة التي اعتمدت لهذه المطبعة أو تلك، بمعنى أن الأصل لايزال بعيدًا عن الأنظار والأيدي مما يزيد الدهشة في صدق الحكايات وحقيقتها وسرديتها.

وفي الوقت عينه لا نستبعد ما كان في المجتمع العربي الذي تميّز في فترات زمنية ماضية وحتى وقت قريب بما كان يطلق عليه في حياة الناس الاجتماعية بـ **الحكواتي** في كل البلاد العربية تقريبًا، وبالأخص بلاد الشام والعراق ومصر، وربما في بعض البلاد العربية يأخذ اسمًا آخر كما في منطقة الخليج العربي، حيث يسمى بالقاص أو الراوي أو المتحدث، وأيًا كانت التسميات، فالغرض واحد، وعادة يتواجد في أمكنة معروفة، كالمقاهي الشعبية، وهي الأكثر شهرة، وكذلك المجالس التي يحضرها بعض الناس مستمعين ومنصتين إلى حكاياته التاريخية والاجتماعية الحاملة بين طياتها البطولة والفروسية والمغامرات والخوارق، والعبر والمبادئ السامية التي تدعو إلى الخير والكرم ونكران الذات، وحب الآخرين ومساعدتهم، وغيرها من الأمور التي تجذب الانتباه وتلفت الأنظار و تشنّف الآذان.

---

1 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص35.

2 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص29.

ولكي يتقن ما يطرحه الحكواتي يقوم بسرد الحكاية الشفاهية التي سمعها تواترًا، أو المدونة في بطون كتب التراث الإنساني الثقافي والفكري والأدبي والحياتي، وفي خضم هذا السرد لا أحد يضمن أن الحكواتي وهو يسرد الحكايات يكون أمينًا في نقلها وسردها كما هي، ترتيبًا وتفصيلا، وزمنًا، فربما يحذف هنا ويضيف هناك نسيًا أو تعمدًا أو ابتكارًا وفقًا للمتلقين ومدى شغفهم بالمفاجآت، والحكايات ذات الطابع الغرائبي التي سيقولها، وفي هذه الحالة فعلاً هذا ما يحدث، فمع مرور الوقت، وتكرار سرد الحكاية هنا وهناك تدخل هذه الإضافات في التداول بين الناس، وتدريجيًا تصبح جزءًا من الحكاية الأصلية مما يصعب فصلها أو حذفها، وقس على ذلك تعدد الحكواتية في المنطقة العربية قديمًا.

ومما لا شك أن التباين بعد ذلك في أية حكاية كانت، تلك الخاصة بكتاب ألف ليلة وليلة، أو غيره من كتاب التراث والحكايات عامة، وتلك التي لا مؤلف لها، أو أن الكتاب الأصل غير معروف، وهذا ما ينطبق على المترجمين الذين ترجموا الحكايات، وتدخلهم إضافة أو حذفًا، بل سميت الترجمة بأسمائهم كترجمة **ليالي غالان/ ليالي ماردوروس/ ليالي ليتمان**، وهذا ما يعني أن هناك إضافات أو تغييرًا وفق النزعات الفردية، ومدى قرب هذا المترجم أو ذاك إلى الحكايات[1].

كما أنه من الطبيعي أن التدوين يختلف بحسب طبيعة المجتمع ووضعه السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، بالإضافة إلى طبقات المجتمع، وفئاته وشرائحه المتعددة والمتنوعة والمتباينة، لذلك نرى حالات القبول وحالات الرفض، أي أن كتابة التاريخ تخضع إلى

---

1 - انظر: عبدالفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، ص61.

بعض هذه الأمزجة الطبقية أو الفئوية أو غيرهما داخل المجتمع الواحد، ويختلف الباحث أو الكاتب الذي يكتب بمفرده ولا سلطة عليه غير قناعته وضميره عن ذلك الذي يكتب وهو في وظيفة ما، أو بتكليف من جهة معينة، بل يصل الأمر إلى دقته وخطورته أكثر حينما يكون هذا التدوين خاضعًا لمسئولية حاكم معين، وهذا يعني أن التدقيق والحذف والإضافة بين الفنية والأخرى حالة طبيعية، وهنا يقول كيليطو «لا تتم المصادقة النهائية على الحكاية حقًا ألا عندما تصل إلى كتاب »[1].

الحكايات وربطها بالحوادث التاريخية

كثيرة هي الحكايات التي غطت زمن تلك الليالي، مثل: حسن التاجر والملك محمد بن سبائك، وسيف الملوك، ووزير الملك يونان والحكيم دوبان، وحاسب كريم الدين، والسندباد البحري وعلاقته بالسندباد البري، ورحلة طالب بن سهل، والتاجر والجني، والصياد مع العفريت والقماقم، والحكيم والملك، والتمساح، وأيا كانت هذه الحكايات والقصص، فإن صوغها بشكل مسرود يوحي برغبة ملحة من أصحابها، ومن أوهامهم المتخفية بين خيالاتهم وعقولهم التي جعلتهم يصنعون آلهتهم، ويوجدون الخوارق المتعددة خيرًا أو شرًا من أجل مواجهة قوى الطبيعة، والإنسان، والكائنات الأخرى، ويتحقق ذلك كلما كانت هذه الصنعة (طريقة بناء الحكاية السردية) ذات سطوة مخيفة، أسهمت في المزيد من الحيرة تجاه عوارض الحياة التي يصعب على المعني بالأمر تفسيرها، وفي الوقت ذاته هناك صنعة للآلهة التي تتصف أفعالها بالخير والرحمة والشفقة والحب والسلوك السوي، ولكي نقترب من طبيعة هذه الحكايات، نقف عند بعضها.

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص9.

1. حكاية حسن التاجر والملك محمد بن سبائك

يقال إن هناك ملكا اسمه محمد بن سبائك، كان يحب سماع الحكايات والروايات التي لم يسمعها من قبل، والخيار عنده، أما أن تكون الحكاية جديدة لم يسمع بها أو عنها، فتكون مكافأة مجزية لمن يأتي بها، ولكن حين يكتشف أنه سمعها أو عرف عنها فإنه يحاسب الراوي محاسبة عسيرة[1]، وهذا ما جعل حسن التاجر يمارس تجارة البحث عن الحكايات الجديدة للملك، أي سلعته، هي: سلعة ثقافية وفكرية وحكائية (سلع لغوية)، وكأن هذا يشبه دار نشر للكتب التي يبحث عنها القراء، وفيها من الاستفزاز والحديث عن التابوهات أو عن الممنوعات، وهذا الطلب، يذكرنا بما طلبه الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور، بأن يسمع نصًا شعريًا لم يسمعه من قبل، حتى جاءه الأصمعي، وقصيدته المشهورة **صوت صفير البلبل**، وكأن هذه الحكايات بنيت في الأصل من حكاية هنا أو هناك، وامتد البناء لتظهر حكايات أخرى على الوتيرة نفسها.

وهذه الحكاية قد تصبح حكاية كبرى وتتفرع منها بعض الحكايات، مثل حكاية سيف الملوك، التي تكشف حرص الملوك آنذاك على أن يكون ضمن حاشيتهم وجلسائهم من لديه القدرة على الحكي وسرد الحكايات لتحقيق رغباتهم، وهكذا أشار الجاحظ في كتاب **التاج في أخلاق الملوك**، وهو كتاب منسوب إليه، يقول فيه: « فإنّا قد نرى الملك يحتاج إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى المضحك لحكايته، كما يحتاج إلى الناسك لعظته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل »[2].

---

1 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص37.

2 - عبدالفتاح كيليطو، **المقامات – السرد والأنساق الثقافية**، ص26.

2. حكاية سيف الملوك

وهذه الحكاية لا تقال إلا أمام الرجال الذين يتصفون بالتميز، وهم جماعات محددة، مثل: « الملك، الوزراء، أهل المعرفة، جمهور يعمل على صياغة النص وتصحيح عملية نقله، ولا تقال أمام النساء والجواري والعبيد والسفهاء والصبيان »[1]. ثم تأتي التبريرات في ذلك المنع للفئات الخمس للاعتقاد أن العقول الضعيفة لم تتأثر بالحكاية بقدر أن الحاجة ملحة لحماية هذه الحكاية من العقول الضعيفة نفسها، لذلك كانت التبريرات تدخل ضمن سياقات تخص هذه الفئات، معتبرين: أنها فئات لا تنتمي إلى الثقافة العالمة، أي الثقافة المكتوبة، وإنها فئات بشرية غير مضبوطة، بلا دين ولا خلق، وعدم تمكنها من التحكم في غرائزها والسيطرة عليها، كما هي تبعية إلى الآخر، فالنساء يتبعن الرجال، والجواري والعبيد يتبعون الأسياد، والصبيان يتبعون الآباء، والسفهاء فهم تحت سلطات أخرى.

وطالما خصصت الفئات لسماع هذه الحكاية، فهي في الأصل حكاية مكتوبة، وليست حكاية مسرودة شفاهية، وفق شرط الشيخ الذي أخذت منه الحكاية، لأنه نسخها بمفرده وليس بمساعدة أحد، ثم قام مبعوث حسن التاجر بنسخها مرة أخرى مطابقة للنص الأصلي حين وصلت إليه من دون حذف أو إضافة، وعندما أصبحت النسختان في يد التاجر قام أيضًا بنسخها، وعندما قدمها للملك محمد بن سبائك أمر بنسخها بحروف الذهب[2]. وهذا النسخ يعطينا دلالة أخرى على نسخ الحكايات أيضًا، ولكن ما طبيعة هذه

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص41، ص42.

2 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص43-44.

الحكايـة، وإذا أبعدت النسـاء عـن سـماعها، فمـن المؤكـد إبعادهـن عـن سـردها، إذن كيـف تسـردها شـهرزاد وهـي مـن النسـاء الممنـوع عليهن سـماعها؟.

3. حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان

تشـير الحكايـة إلـى أن أحـد الملـوك مـرض بالبـرص، وبعـد أن عجـز الأطبـاء فـي شفائه، اسـتطاع حكيـم دوبـان علاجـه بجعلـه يمسـك صولجانًـا تحتـوي قبضتـه علـى دواء شـاف، وقـد شـفي الملـك فعـلاً مـن هـذا المـرض، فبـات الحكيـم قريبًـا مـن الملـك، لكـن هـذه العلاقـة لـم تـرضِ البعـض مـن حاشـية الملـك، فنخـرت الغيـرة قلـب الوزيـر الـذي جعلـه يفكـر فـي طريقـة للتخلـص مـن الحكيـم، وإنهـاء هـذه العلاقـة بالمـوت، وعندمـا عـرف الحكيـم ذلـك ولا مفـر مـن القـدر المحتـوم، قيـل أن الحكيـم سـلم الملـك كتابًـا قبـل تنفيـذ الحكـم، طالبًـا منـه قراءتـه بعـد موتـه، حيـث وضـع الحكيـم سـمًا علـى صفحـات الكتـاب، الأمـر الـذي جعـل الملـك يتصفـح صفحـات الكتـاب المتلاصقـة وهـو يبلـل أصبعـه بلسـانه علـى الرغـم أنـه لا توجـد علـى الصفحـات أيـة كلمـات، إلا أن رغبـة الملـك فـي المعرفـة والاسـتطلاع جعلتـه يتابـع التصفـح، فمـا أن انتهـي مـن التصفـح حتـى تأثـر بالسـم فمـات[1].

4. حكاية حاسب كريم الدين

تقـول الحكايـة أن حكيمًـا يدعـى **دانيـال** كان علـى أمـل أن تنجـب زوجتـه مولـودًا ذكـرًا، وقـد تحققـت أمنيتـه بحمـل الزوجـة حيـن كان فـي عـرض البحـر، حيـث تحطمـت السـفينة وغرقـت كتبـه التـي بحوزتـه عـدا خمـس ورقـات التـي احتفـظ بهـا قبـل سـفره فـي صنـدوق، وطلـب

1 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص54.

من زوجته حينها أن تحافظ على الورقات الخمس، وتسمي المولود حاسبًا، والحكيم مات قبل أن يرى مولوده، هكذا تقول الحكاية: « فإذا كبر وقال لك ما خلّف لي أبي من الميراث؟ فأعطيه هذه الخمس ورقات، فإذا قرأها وعرف معناها يصير أعلم أهل زمانه»[1].

وكبر الابن حاسب ولم يطلب الميراث، بل لم يكن ميالاً للدرس والقراءة والتعليم، وإنما فضل أن يعمل حطابًا، وفي أحد الأيام ذهب للعمل مع أصحابه، وعبر السير حدث شيء ما تخلى عنه أصحابه، وفي أثناء سيره يهتدي إلى كهف يصل من خلاله إلى مملكة الحيات ليبقى عند الملكة سنتين، وفي هذه المدة الزمنية كانت الحية تطعمه الفواكه فقط، وطلبت منه أن يقطع على نفسه عهدًا بعدم دخول الحمام، ثم روت إليه حكايتين، حكاية **بلوقيا** الذي عرف ماذا يريد والهدف الذي يبتغي بعد ما قرأ الكتب الثلاثة، حيث عرف من الكتاب الأول أن الحصول على خاتم النبي سليمان يضمن التحكم في جميع المخلوقات، وعرف من الكتاب الثاني أن تابوت النبي سليمان موجود في مغارة وراء البحور السبعة، ولا يمكن الوصول إليه، ومن الكتاب الثالث عرف أن عشبًا يعطي عصيرُه المرءَ قدرة المشي على الماء دون أن يبتل، ولا يمكن الحصول على هذا العشب إلا بمساعدة ملكة الحيات[2].

بعد انتهاء المدة يذهب حاسب إلى بلدته ليجد أن ملكها مريضًا، وعلاجه يكمن في الذهاب إلى مملكة الحيات، وقد عرف الملك أن حاسبًا هو من يدلهم على ذلك، مما اضطر حاسب الخضوع لأمر الملك الذي عرف من وزيره الذي قرأ له ما يؤكد رحلة

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص73.

2 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص75.

حاسب إلى مملكة الحيات، وهكذا كانت الرحلة، فحين الوصول إلى الكهف امسكوا الحية لقتلها، فقالت الحية إلى حاسب: بعد قتلي سوف يقطعوني ثلاث قطع ثم طبخها، وعليك أن تشرب الرغوة الثانية، وتترك الرغوة الأولى إلى الوزير، أما لحم الحية فقدمه إلى الملك الذي سيشفى على أثره، وبهذا « يموت الوزير بالسم ويصبح حاسب عالمًا »[1].

وهنا يصبح حاسب عالمًا من دون الرجوع إلى ميراثه من أبيه، أو الورقات الخمس، التي توضح الحكاية، فيأتي التداخل في سردية الحكاية والأوراق، فهل هي كانت فعلا في الصندوق، أم كانت عند والد حاسب وهو على ظهر السفينة، وعند ضفاف نهر الأكسوس، يقرأ الكتاب الذي ينوى استخدامه للعثور على دواء ضد الموت، ولكن جبريل ضرب الكتاب بقوة فسقط في النهر عدا هذه الأوراق[2]. إن هذه الحكاية تحيلنا إلى ملحمة جلجامش، وبحثه عن زهرة الخلود التي فقدها بعد الحصول عليها، لأن التعب والإرهاق ألمّا به فنام، فجاءت الحية لتأكلها. وهنا الحكايات تنسل من بعضها البعض وإن كانت بطرائق وأساليب وسرد مختلف.

5. حكاية السندباد البحري وعلاقته بالسندباد البري

عرفنا ونحن صغار أن السندباد مغرم بالسفر عبر البحر وركوب السفن، ونعرّفه بالسندباد البحري، إذ قيل أنه قام بسبع رحلات، وعلى الرغم من تلك الأموال التي تركها أبوه إليه، جاءت السفرة الأولى رغبة في المزيد من الثراء، أم الأسفار الست فكانت

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص78.

2 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص84.

بهدف المعرفة والاكتشاف والفضول، وحكاياته هي أقرب إلى القراء كما أعتقد لما فيها من المغامرات والصعاب التي واجهها السندباد في البحر، وكذلك واجهها على اليابسة، كفقدان تجارته حينما نام، وذهاب السفينة عنه، وكيف التقى بقائدها مرة أخرى، واسترجع تجارته، وفي الوقت ذاته تبين حكايته تلك العلاقة التي بناها مع السندباد البري الذي كان يعمل على نقل حاجيات الناس من السوق إلى منازلهم.

6. حكاية رحلة طالب بن سهل

هذه الحكاية تناولت فترة عبدالملك بن مروان، إذ كانت رحلة طالب بن سهل الذي اصطحب معه عبدالصمد والأمير موسى الوالي على المنطقة الغربية للإمبراطورية بأمر الخليفة عبدالملك بن مروان من أجل الحصول على القماقم الموجودة في قاع البحر والإتيان بها إليه، وذلك حينما عرف الخليفة الأموي أن النبي سليمان عليه السلام كان يأمر العفريت إذا أخطأ أو عصاه بالدخول في القمقم وإقفاله ورميه في البحر، إذ تقول الحكاية أن طالب بن سهل سمع أن رجلاً كان مع جماعة في مركب متجه إلى الهند، ولكن الرياح قادت المركب إلى سفح جبل بالغرب، وفي الصباح شاهدوا أقوامًا سودًا عراة الأجساد، تصطاد القماقم السليمانية، الأمر الذي جعل الخليفة بعد ذلك راغبًا في الحصول على هذه القماقم، هكذا كانت الرحلة الشاقة قد مرت بأربع مراحل، الأولى: مرحلة اكتشاف قصر الملك كوش بن شداد، والثانية: مرحلة العفريت المسجون داخل العمود، والثالثة: مرحلة دخول الثلاثة

مدينة النحاس، أما الرابعة فهي الالتقاء بالرجال السود العراة [1].
وعندما جاءوا بالقماقم الاثني عشر، أخذ الخليفة في فتحها، فيخرج الجني ويقول: التوبة يا نبي الله، معتقدًا أن الذي فتح القمقم هو النبي سليمان عليه السلام.

7. حكاية التاجر والجني

تقول الحكاية أن تاجرًا كان يسير، وأراد أن يستظل ليرتاح من تعب المسير، فجلس وبدأ يأكل التمر، فرمى بالنوى على الأرض، وبانتهاء التاجر من الأكل خرج له جني يريد قتله معللاً بأنه قتل ابنه الجني الصغير بإحدى حبات النوى التي أصابت صدره، وبعد محاولات من التاجر لثني الجني عن قراره اتفق الاثنان على إعطاء التاجر مهلة سنة ثم يعود، وهكذا ذهب التاجر ليعود بحسب الموعد، ولكنه في أثناء العودة يلتقي بشيخ، وفي حوارهما باح التاجر للشيخ حكايته مع الجني، وفما كان من الشيخ إلا أن قال: « والله ما ديْنك إلا ديْن عظيم، وحكايتك حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبراً لمن اعتبر »[2].

المقارنات من خلال الشخصيات

لم يكتف الباحث بمناقشة الليالي وما حدث بشأنها بين المؤرخين والدارسين، وكيفية الكتابة والنشر، والشكل الفني والمادي الذي وصل لنا، وإنما كان يطرح بين الحين والآخر التشابهات والمطابقات والمقارنات بين الشخصيات الحكائية من جهة، وبينها وبين الشخصيات الحقيقية، كما هو بين حاسب والسندباد، وبين السندباد وشهرزاد، وبين

1 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص121-125.
2 - عبدالفتاح كيليطو، العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة، ص147.

شهريار وهارون الرشيد، وبين قوة النبي سليمان عليه السلام وتطلع الخليفة عبدالملك بن مروان، وهنا نقف عند بعض هذه المقارنات.

أولاً: بين حاسب والسندباد

تأتي المقارنة بين حاسب والسندباد في مجموعة من العناصر، مثل: **الموت**، حيث يموت والد السندباد بعد ولادته وطفولته المبكرة، ويموت والد حاسب قبل ولادة حاسب، وفي **الفقد** فكلاهما يفقد الثروة، يفقد حاسب ميراثه، هو المعرفة والكتاب من خلال الغرق، ويفقد السندباد ميراث التجارة عبر التبذير، وفي **الميراث**، فميراث السندباد الثروة والمال، أي المجال الاقتصادي، وميراث حاسب الكتب والمعرفة، أي المجال الثقافي، وكلاهما لديه **شيء محفوظ**، إذ احتفظ السندباد بحكمة النبي سليمان، واحتفظ حاسب بالورقات الخمس، وكلاهما **سمع** عن النبي سليمان عليه السلام، فقد سمع السندباد البحري عن النبي سليمان من والده، وسمع حاسب من مملكة الحيات.

أما عن **الثروة**، فقد استفاد السندباد بالميراث منذ البداية، واستفادة حاسب كانت في النهاية، ولكن الثروة نفسها كانت بعيدة عن كليهما، فما تبقى من ثروة السندباد ذهبت مع المركب الذي رحل عنه، أي بقيت على ظهر المركب، وثروة حاسب بقيت في الصندوق، وأصيب الاثنان **بالعجز** فعجز السندباد كان في جسده حين أكل السمك جزءًا من قدمه، وعجز حاسب كان على المستوى الفكري لعدم رغبته في الدراسة، والاثنان لهما علاقة **بالبحر**، فعلاقة السندباد بالبحر علاقة مباشرة، أما حاسب فعلاقته غير مباشرة، والبحر سبب في ضياع جزء من ميراثهما، ونتيجة رحلتيهما يحصلان الاثنان على الميراث بعد جهد جسدي مضني.

ثانيًا: بين السندباد وشهرزاد

وعن المقارنة بين السندباد وشهرزاد فتتمثل في: **المغامرة** فمغامرة السندباد كانت بواسطة البحر للحصول على خاتم النبي سليمان الذي يمنح القوة، ومغامرة شهرزاد بالزواج من شهريار بهدف الترويض وتهذيب النفس بواسطة اللغة والمتخيل، وكلاهما كان **راويًا**، فشهرزاد تروي الحكايات لشهريار، والسندباد يروي مغامراته إلى السندباد البري وبعض جماعته، وكلاهما كان مختارًا **الوقت** المناسب لسرد الحكايات، فتحكي شهرزاد الحكايات ليلاً، ويحكي السندباد البحري المغامرات نهارًا، ولهما **هدف** رواء هذه الحكايات، فسرد شهرزاد لحماية نفسها من الموت، وسرد السندباد لتأكيد هويته التي يعتقد أنها قد يمحوها وجود السندباد البري.

أما **المكافأة** التي نالها كل منهما، فحصلت شهرزاد من المروي إليه مكافأة العيش بسلام واطمئنان ثم الإنجاب، بينما السندباد البحري وهو الراوي لسرد المغامرات هو من يكافئ المروي إليه « أنصت إليّ وأعطيك ذهبًا »[1]، وعند الراويين (شهرزاد والسندباد البحري) **القوة والضعف**، فشهرزاد هي الضعيفة المنتظرة مكافأتها من المروي إليه، وهو شهريار مصدر القوة، بينما الراوي في مغامرات السندباد البحري، هو مصدر القوة، والمروي إليه وهو السندباد البري مصدر الضعف الذي سينال المكافأة، وهي تناول وجبة العشاء، وبعض من الأموال[2].

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص27.

2 - انظر: عبدالفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي**، ص117.

ثالثًا: بين شهريار وهارون الرشيد

كلاهما أمر بالنسخ والكتابة، فشهريار أمر بكتابة حكايات شهرزاد، وأمر هارون الرشيد بكتابة مغامرات السندباد.

رابعًا: بين قوة النبي سليمان وتطلع الخليفة عبدالملك بن مروان

ظهرت المقارنة في رغبة عبدالملك بن مروان أن يكون عظيمًا كما كان النبي سليمان عليه السلام من حيث السلطة التي كان يفرضها على كل المخلوقات الحية من إنسان وجان وحيوان ونبات، بل طلب الخليفة عبدالملك أن يبحث إليه عن القماقم التي كانت توضع فيها الجان والعفاريت بعد ارتكابها أخطاء لا يقبلها النبي سليمان، ويرفض العفو لمن قام بها، إذ يضع العفريت في القمقم، ويأمر برميه في البحر، مانعًا أيًا كان بإخراج القمقم وفتحه، وهذا ما جعل عبدالملك بن مروان مصرًا على معرفة ذلك، ومشاهدة العفريت، وكما تشير الحكاية أن القمقم حين يؤتى به ويفتح يخرج العفريت، ولأن الزمن متوقف عنده، ولا يعرف غير النبي سليمان، فإنه يطلب العفو منه: « التوبة يا نبي الله »[1]، وفي الوقت نفسه فإن عبدالملك لم يخبر العفريت بأن الزمن مختلف، وهو غير ذاك الزمن، وإنما ترك الأمر حتى يبقى العفريت خائفًا، وكأن العالم والزمن متوقفان، ولايزال الأمر والحياة هما حياة النبي سليمان عليه السلام.

وعبر كل هذه الحكايات التي درسها كيليطو في كتاب **العين والإبرة**، نجد أن تلقي نصوص هذه الحكايات كان في سياق فك

---

1 - عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة**، ص121.

الشفرات، وفتح المغاليق ذات المستويات الذهنية والتخييلية، فهو لم يقرأ هذه الحكايات، ويحللها، أو يؤول نصوصها بقدر ما جعل من دراسته استنطاق الحكاية، وكيفية إتمام الاستجابة لها من خلال التخييل الذي يهتم بمستوي الأفعال والأحداث، وآلية صنع الحكاية، وعبر التأويل بعد استفزاز النص **الحكاية** القارئ ليطرح الأسئلة حولها، وبهذا الاستفزاز تبرز علامات الدلالة التي تعطي القارئ فرصة الفرز والجمع، وإبراز السمات المتآلفة والمتقابلة بغية معرفة النواحي الرمزية التي تكشف عن طبيعة الأفكار المتناثرة على صفحات كتاب الليالي، والوصول في نهاية المطاف إلى مجموعة من الإحالات التي تعضد ما يذهب إليه هذا التأويل[1].

---

1 - يمكن الرجوع إلى: س. رافيندران، **الشفرات الخمس والمعنى في قصة سارازين**، تر: خالدة حامد، مجلة نوافذ – دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ط1، عدد25، سبتمبر 2003، ص85-102.

المصادر والمراجع

1. أحمد فرشوخ، **حياة النص – دراسات في السرد**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.
2. أسعد الهلالي، **راداتوث**، (مخطوط). ثم حول اسمها إلى **{5000}**.
3. إدريس الكريوي، **بلاغة السرد في الرواية العربية**، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.
4. إياد إبراهيم الباوي وحافظ محمد الشمري، **الأدب التفاعلي الرقمي – الولادة وتغير الوسيط**، لا دار، بغداد، ط1، 2011.
5. بنسالم حِمّيش، **نقد ثقافة الحَجْر وبداوة الفكر**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004.
6. بهيجة إدلبي، **الأدب التفاعلي وحوار الثقافات**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2014.
7. جميل حمداوي، **الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)**، شبكة الألوكة الإلكترونية، ط1، 2016.
8. جواد علي، تاريخ **العرب في الإسلام – السيرة النبوية**، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2009.
9. حسن الفرطوسي، **رأس التمثال**، نوفا بلس، الكويت، ط1، 2016.
10. حسن علي المخلف، **التراث والسرد**، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط2010،1
11. حسين أحمد الخشن، **في بناء المقامات الدينية – المشروعية، الأهداف، الضوابط**، المركز الإسلامي الثقافي، لا مكان، ط1، 2013.
12. حسين خمري، **نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1. 2007.

13. داوود رفائيل خشبة، **هيباتيا والحب الذي كان**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، عدد1538، 2010.
14. رفيعة الطالعي، **الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج**، دار الانتشار، بيروت، ط1، 2005.
15. زهور كرام، **الأدب الرقمي – أسئلة ثقافية وتأويلات مفاهيمية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
16. سالم الجابري، **حياة بين زمنين**، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، ط1، 2013.
17. سعيد اللاودني، **تجديد الخطاب الثقافي – نقد الذات والآخر في الفكر العربي المعاصر**، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2007.
18. سعيد الوكيل، **من النص الرقمي إلى نص الحداثة الرقمية**، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2019.
19. سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي – النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.
20. سمحَي بن ماجد الهاجري، **القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية**، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2016.
21. شيرين خطيب، **نساء المدن البعيدة**، دار سوتيميديا، تونس، ط1، 2018.
22. صالح بن رمضان، **بين أحلام التأثر وواقع مؤسسة الكتابة في النثر القديم**، مجلة جذور، مج10، ج22، ديسمبر 2005
23. صدوق نور الدين، **عبدالله العروي وحداثة الرواية – قراءة في نصوص العروي الروائية**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
24. طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط14، 1981.

25. عبدالسلام إبراهيم، **عرش الديناري**، دار الإبداع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.
26. عبدالسلام بنعبدالعالي، **الأدب والميتافيزيقا – دراسات في أعمال عبدالفتاح كيليطو**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2009.
27. عبدالعزيز بن عرفة، **الدال والاستدلال**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993.
28. عبدالعزيز بركة ساكن، **مانفيستو الديك النوبي**، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016.
29. عبدالفتاح كيليطو. **الأدب والارتياب**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2013.
30. عبدالفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط8، 2011.
31. عبدالكبير الخطيبي، **المغرب العربي وقضايا الحداثة**؛ تر: أدونيس وآخرون، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2009.
32. عمر زرفاوي، **الأدب التفاعلي ونظريات ما بعد البنيوية**، مجلة الفيصل الأدبية، الرياض، عدد 3-4، مجلد5، 1430.
33. غادة صديق رسول، **شتات نينوى**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2016.
34. فاطمة البريكي، **الكتابة والتكنولوجيا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.
35. فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.
36. فهد حسين، **الرواية والتلقي**، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2012.
37. **كتاب ألف ليلة وليلة**، دار مكتبة الحياة، بيروت، لا طب، لا سنة.

38. مجموعة من المؤلفين، **امنحني 9 كلمات**، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2016.
39. محمد سناجلة، **رواية الواقعية الرقمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لا طب، لا سنة.
40. محمد عابد الجابري، **إشكالية الفكر العربي المعاصر**. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط6، 2010.
41. محمد الغربي عمران، **مصحف أحمر**، الكواكب – رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2010.
42. محمد نديم خشفة، **تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان**، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1997.
43. محمود الرحبي، **درب المسحورة – أوراق هاربة من سيرة فتاة عمانية –أوراق هاربة من سيرة فتاة عمانية**، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.
44. مصطفى نصر، **يهود الإسكندرية**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2016.
45. نبيل على، **العقل العربي ومجتمع المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرف (369)، الكويت، ط1، 2009.

المصادر والمراجع المترجمة

46. أمبرتو إيكو، **اعترافات روائي ناشئ**؛ تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2014.
47. بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية**؛ تر: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

48. بيير ليفي، **عالمنا الافتراضي .. ما هو وما علاقته بالواقع؟**، تر: رياض الكحال، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط1، 2018.

49. ستيفان فيال، **الكينونة والشاشة ـ كيف نغير الرقمي الإدراك؛** تر: إدريس كثير، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين، ط1، 2018.

50. سكوت ل. مونتغمري، **هل يحتاج العلم إلى لغة عالمية؟**، تر: فؤاد عبدالمطلب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرف (419)، الكويت، ط1، 2014.

51. عبدالفتاح كيليطو، **أنبئوني بالرؤيا**، تر: عبدالكبير الشرقاوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2011.

52. عبدالفتاح كيليطو، **العين والإبرة ـ دراسة في ألف ليلة وليلة**، تر: مصطفى النحال، دار الفنك للترجمة العربية، الدار البيضاء، لا طب، 1996.

53. عبدالفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ ـ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية**، تر: عبدالسلام بنعبدالعالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1895.

54. عبدالفتاح كيليطو، **المقامات ـ السرد والأنساق الثقافية**، تر: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001.

55. علي شريعتي، **مسئولية المثقف؛** تر: إبراهيم الدسوقي شتا، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت، ط2، 2007.

56. فانسون جوف، **القراءة؛** تر: محمد آيت ونصرالدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2013.

57. فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة – نظرية جمالية التجارب في الأدب**؛ تـر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المفاصل، فاس، لا. طب، لا. نشر.
58. كرستين تمبل، **المخ البشري- مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك**؛ تـر: **عاطف أحمد**، عالم المعرفة - 287، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، نوفمبر 2002.
59. ميلان كونديرا، ثلاثية **حول الرواية – فن الرواية والوصايا المغدورة والستار**؛ تـر: بدر الدين عرودكي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2007، عدد 1028.

المخطوطات

60. حسين السكاف، **وجوه لتمثال زائف**، (مخطوط).
61. طلعت عباس طه شاهين، **مقام الفيضان**، (مخطوط).
62. نهى عثمان الزيني، **بيت الفلسطيني**، (مخطوط).
63. **منهاتن**، (مخطوط).

المجلات والدوريات

64. س. رافيندران، **الشفرات الخمس والمعنى في قصة سارازين**، تـر: خالدة حامد، **مجلة نوافذ** – دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ط1، عدد25، سبتمبر 2003.
65. لمياء باغشن، **نظريات قراءة النص**، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج10، عدد39، 2001.

66. صالح بن رمضان، **بين أحلام التأثر وواقع مؤسسة الكتابة في النثر القديم**، مجلة جذور، مج10، ج22، ديسمبر 2005.
67. صبحي حديدي، **ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى**، مجلة الكرمل الفصلية، رام الله، فلسطين، عدد63، ربيع 2000.
68. عبدالكريم درويش، **فاعلية القارئ في إنتاج النص – المرايا اللامتناهية**، مجلة الكرمل الفصلية، رام الله، فلسطين، عدد64، صيف2000.
69. عبدالكريم جمعاوي، علامات في النقد، مج 14، عدد55، 2005.
70. محمد مريني، **القراءة والسلطة**، مجلة البيان الكويتية، رابطة أدباء والكويت، الكويت، عدد466، مايو2009.
71. **ملتقى الشارقة للسرد** {القصة القصيرة ورهان التجديد}، الدورة الرابعة عشرة 2-4 اكتوبر2017، الأقصر – مصر، **المحور الرابع**، القصة القصيرة والشبكة العنكبوتية {تواصل أم انقطاع}.
72. عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، موقع:
www.nisaba.net/3y/studies3/studies3/hyper.htm

إصدارات المؤلف

1. **إيقاعات الذات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
2. **من الأدب الخليجي – كتاب توثيقي**، أمانة عمّان، الأردن، ط1، 2002.
3. **المكان في الرواية البحرينية**، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.
4. **مسافات الدخول – صورة المرأة في روايات فوزية شويش السالم**، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2006.
5. **أمام القنديل – حوارات في تقنية الكتابة الروائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.
6. **بعيدًا عن الظل – التجربة النسوية في منطقة الخليج العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012.
7. **الرواية والتلقي**، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2012.
8. **في اتساع الأفق – المشهد الثقافي البحريني (2000 – 2010)**، كتاب توثيقي، مؤسسة كانو، ط1، 2013.
9. **إبراهيم حميدان – سيرة ضوء**، الوراقون، البحرين، ط1، 2013.
10. **مرجعيات ثقافية في الرواية الخليجية**، بيت الغشام للترجمة والنشر، ط1، 2016.
11. **السرد الخليجي النسوي – المرأة في الرواية أنموذجًا**، دار مسارات للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
12. **المثقف وأفق الانعتاق**، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2019.

إصدارات مشتركة

1. **نص في غابة التأويل**، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ط1، 2001.
2. **ناصر الظفيري، رواية الوطن والغرب** – دراسات ومقالات وشهادات، دار مسعى للنشر والتوزيع، كندا، ط1، 2018.
3. **الثقافة والمثقف العربي** – قراءة ومراجعات في الراهن الثقافي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2018.
4. **تتلوى كاف التشبيه** – دراسات في تجربة حسن السبع، دار مسعى للنشر والتوزيع، كندا، ط1، 2018.

عنوان التواصل

- هاتف: 00973 39639363
- الفاكس: 00973 17002828
- البريد الإلكتروني: com.gmail@bh.fahadhussain
- الفيسبوك: fahadhussainbh/com.facebook.www
- التويتر: @fahadhussainbh
- الانستغرام: fahadhussainbh

هل القراءة هي التوصل إلى الحالة الذهنية المرتبطة بالنص الذي يشكل هنا استجابة سلبية، أم القراءة هنا الذهاب إلى مقاصد البنى اللغوية والسيميائية بدلاً من الوقوف على المقاصد الذاتية التي هي في الأصل عند الكاتب كما يشير دو سو سير؟ وأي كانت هذه الأسئلة فعلى كل من له علاقة بالثقافة والمعرفة أن يعي دوره مستقبلا فيما يتعلق بالمعطيات الثقافية، حيث ملاحظة ما يجري في المجتمع من تغييرات وتحولات وتطورات تتعلق بالمؤسسة التعليمية وكيفية التمييز بين هذه المؤسسة وتلك، كما ينبغي التمييز في طبيعة المناخ الثقافي السائد في الزمان والمكان المحددين، لما لهذا الأمر من أهمية في النظر إلى طبيعة نظام الفكر الراهن الذي يتعاطى مع حالة المجتمع زمنيا ومكانيا، ومن ثم انعكاس ذلك على القارئ العادي، أو النموذجي أو المثقف تجاه ما يقرأه ويتلقاه.

وزارة شؤون الإعلام
إدارة وسائل الإعلام
طبع بالمطبعة الحكومية

Ministry of Information Affairs
Media Administration
Printed at Government Printing Press